JOHANN HEINRICH TISCHBEIN

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (SEKTION I)

DER

K. B. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

VORGELEGT VON

HERMANN BAHLMANN

AM 16. JANUAR 1911.

ACAD. JURIS. BAT. BIBL.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

Genehmigt auf Antrag der Herren: Proff. DDr. Riehl und Wolters.

Die mündliche Prüfung fand statt am 25. Februar 1911.

Vorliegende Dissertation erscheint, mit Lichtdrucktafeln versehen, in der Serie «*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*» im Verlage von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg i. E.

MEINEN LIEBEN ELTERN

ZUR SILBERHOCHZEIT

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545808_0031

Mag das Bild des deutschen Rokoko auch nicht so inhaltreich und ursprünglich sein wie das der Kunst in den großen früheren Jahrhunderten, so ist es darum doch nicht minder bunt. Am markantesten tritt die große Teilung zwischen Nord und Süd hervor; hier spricht die Kirche noch immer — zum letztenmale — als Hauptfaktor mit, dort geben fast ausschließlich die Fürsten den Ton an. Von ihnen hing es ab, ob sie Stadt und Hof zu einem künstlerischen Mittelpunkte machen wollten: und dabei ist wohl kein Ort besser gefahren als Dresden und Kassel.

Dort waren es die glänzenden Regierungen Augusts des Starken und Augusts III., hier eine fast noch glänzendere Reihe von Fürsten, die sich durch das ganze 18. Jahrhundert erstreckt, beginnend mit dem Landgrafen Karl (1677—1730), «welchem großen Fürsten wir die Wiedergeburt des guten Geschmackes in Hessen verdanken», wie Du Ry sagt. Er neigte noch stark nach Italien: das Marmorbad ließ er von dem romanisierten Monod erbauen und ausschmücken, und Guerniero entwarf die Wilhelmshöher Anlagen (1701/14), die, wären sie nach den ursprünglichen Plänen ausgeführt, in der Welt nicht ihresgleichen hätten[1]. Er zog aber auch die französischen Emigranten nach Kassel und mit ihnen die Familie Du Ry, deren erste Tat die Erbauung der Oberneustadt für die Heimat-

[1] Ueber Guernieros Pläne cf. A. Holtmeyer Zf. f. Gesch. der Architektur 1910, Jhrg. 3, Heft 11, p. 249—257.

losen war. Noch heute bewahrt den Namen des kunstsinnigen Fürsten die von ihm vor den Toren der Stadt angelegte «Karlsaue». Der nächste Fürst war, zuerst als Statthalter seines Vaters, des schwedischen Königs, Wilhelm VIII. (seit 1752 Landgraf), dessen Bildergalerie nur genannt zu werden braucht, um ihm einen Platz unter den ersten Sammlern Europas zu sichern. Unter ihm bildete sich das Künstlerdreiblatt, dem die Stadt den größten Teil ihrer heutigen Bedeutung und Gestalt verdankt: der Architekt Simon Louis Du Ry, der Bildhauer Joh. Aug. Nahl und der Maler Joh. Heinr. Tischbein. Unter ihm noch begann der Bau des Schlößchens Wilhelmstal, das diese drei Künstler zu einer wohl einzig dastehenden Perle deutscher Rokokokunst ausschmückten[1]. Freilich wurde zu Lebzeiten Wilhelms VIII. nur das Parterre vollendet: während des siebenjährigen Krieges stockte die Arbeit — erst 1767 ist die Ausschmückung des oberen Stockwerkes fertig gestellt[2], fällt also schon in die Regierungszeit Friedrichs II. — Dieser Fürst bestimmte im wesentlichen die heutige Gestalt der Stadt: nach dem Kriege ließ er die Wälle schleifen (1768, ein allegorisches Sürport Tischbeins hat die Erinnerung daran festgehalten), auf deren Terrain Du Ry die Monumentalbauten des Friedrichsplatzes anlegte. Schon früher waren unter seiner Leitung der Königsplatz und die Königstraße erstanden. Sodann schuf Friedrich II. die schnurgerade Wilhelmshöher Chaussee und baute die englischen Gartenanlagen auf dem Weißenstein aus[3].

[1] cf. die Publikation von P. Silber «Schloß Wilhelmstal».

[2] Engelhard: Beschreibung der Hessen-Kasselschen Lande. Kassel, 1778 § 276.

[3] Charakteristisch ist die Darstellung bei Engelhard § 150/1: «An den Seiten dieser Alleen und auch schon zum Teil des neuen Lustgartens, findet man in künstlich angelegten Eremitagen oder Einsiedeleien die angenehmsten Abwechslungen von besonderer Erfindung, welche diejenigen, so diesen Ort besuchen, das von Fremden und Einheimischen häufig geschiehet, ganz unvermutet in ein rührendes Erstaunen setzen. Denn bald trifft man in dickem Gebüsche eine moosichte Einsiedlerhütte mit ihrem Bewohner an, bald kömmt man zu einem Tempel, bald zu alten Grab-

Auch die Wissenschaften fanden eifrige Förderungen: das «Collegium Carolinum» vereinigte in sich eine Zahl der ersten Gelehrten Deutschlands, und für die erste deutsche «Altertümergesellschaft» bestand sogar der Plan, Winckelmann nach Kassel zu ziehen (1760; näheres: Justi, Winckelmann, 2. Aufl. 1898, 3. Band p. 8/13). Eine Reihe wertvoller Antiken wurde 1776/77 auf der Italienreise des Landgrafen erworben. 1777 wurde die Maler und Bildhauerakademie vom Carolinum abgezweigt und durch die Bauakademie zu einer «Akademie der bildenden Künste» ergänzt. — Unter Wilhelm IX. (1785—1821) trat noch einmal Du Ry mit seinem neuen Wilhelmshöher Schlosse bedeutend in den Vordergrund: es sollte das letzte Glied in der Kette dieser glänzenden künstlerischen Aeußerungen sein: bald folgte die schlimme Franzosenzeit, die alles zerstreute. An diese Blütezeit erinnern vor allem noch die Werke Du Rys, der es verstanden hat, bis auf den heutigen Tag der Stadt ihren Charakter aufzudrücken. Doch nicht minder bedeutsam war die Kunst der beiden anderen Direktoren der Akademie: Johann August Nahls und Tischbeins. Das einmütige Zusammenarbeiten dieser drei bildet einen der reizvollsten Abschnitte in der Geschichte des deutschen Rokoko.

---

mälern. Bald erblickt man unter einem grünen Baume den Orpheus mit seiner Leyer, und um ihn herum eine Menge wilder und zahmer Tiere und Vögel; bald die Diane mit dem Aktäon, die Daphne und andere Stücke aus der Mythologie; Alles im Grünen und mit zierlichen Figuren.» — Wohl bald nach 1763 sind diese Anlagen entstanden (Gerland. Du Ry, p. 159). Durch Bündnis und Heirat waren die Beziehungen Kassels zu England sehr enge; schon vor 1760 hat Wilhelm VIII. seinen in England weilenden General Frhrn v. Fürstenberg beauftragt, auf die englischen Gartenanlagen und -statuen zu achten (1756/57: Zf. d. Vereins f. hess. Gesch. u. Landeskunde N. F. 30. 1906/7, p. 72 ff.). Auch möchten wir hier die Vermutung aussprechen, daß der freie Gartengeschmack sich an verschiedenen Orten gleichzeitig gebildet haben werde: entsprach doch die Ungebundenheit dem Stile der Zeit weit mehr als der schwere französische Garten: cf. daselbst p. 78.

TISCHBEINS LEBEN.

Ueber das Leben unseres Künstlers besitzen wir auffallend wenig Nachrichten, fast nichts außer offiziellen Eintragungen, als da sind Kirchenbuch, Hofrechnungen u. ä. Hätten wir nicht die Engelschallsche Biographie vom Jahre 1797, tappten wir ganz im dunkeln. Schon in der «Hessischen Gelehrten- und Schriftstellergeschichte» von Strieder (Band XVI, p. 223) wird 1812 diese Biographie als das einzig über ihn Existierende aufgeführt. Und auch bereits Engelschall, der Tischbein noch in den letzten Jahren seines Lebens kennen gelernt hatte, fußt fast ausschließlich auf mündlichen Ueberlieferungen. Auch wir konnten bei unseren Nachforschungen keine Nachrichten mehr über den Künstler erhalten: weder auf den Kasseler Bibliotheken, noch aus Marburg, nicht von den Besitzern von Bildern und nicht von den noch lebenden Nachkommen.

Was nun die Biographie Engelschalls selbst angeht, so ist ihr literarischer Wert gerade kein allzu großer: sie ergeht sich zumeist in Lobeshymnen auf das Genie im allgemeinen und das unseres Tischbein im besonderen. Am besten gelungen ist entschieden der letzte, fünfte Abschnitt mit seiner recht anschaulichen Darstellung von Tischbeins Charakter und Lebensweise. Einiges Interesse können auch die Exkurse über ästhetische Fragen beanspruchen als typisch für die Kunstanschauung des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Als Quellenmaterial

für Tischbeins Leben ist sie natürlich von größtem Werte: alle späteren Darstellungen fußen auf ihr, und auch die in Wilhelm Tischbeins Selbstbiographie (von Schiller in Braunschweig 1861 herausgegeben) seinen Oheim Johann Heinrich betreffenden Partien ergänzen das Bild nur durch ein paar Anekdoten. Die einzige neue Nachricht stammt aus Du Ryschen Familienpapieren (Gerland, p. 88), wo Du Ry und Tischbein sich 1766 um die Gunst desselben Mädchens bewerben; doch obwohl Du Ry vorgezogen wurde, erlitt die Freundschaft der beiden Männer keinerlei Einbuße.

Johann Heinrich Tischbein wurde in dem weltverlassenen Dorfe Haina am 14. Oktober 1722[1] als fünfter Sohn eines Bäckers, des Stammvaters der weitverzweigten Künstlerfamilie, geboren. Da er schon früh Talent zum Zeichnen zeigte, kam er durch Vermittlung seines Bruders Johann Valentin nach Kassel zu einem Tapetenmaler und bald zu v. Freese, dem künstlerischen Beirat Wilhelms, um das Handwerk seiner Kunst zu erlernen. Damit war eigentlich der wichtigste Schritt getan: aus dem toten Haina war er in die lebendige Hauptstadt gekommen. Die Sache verlief weiter wie sie stets verläuft: durch Zufall lernte ihn der Graf Stadion kennen, und da er das Talent des 21-jährigen bemerkte, schickte er ihn 1743 in die erste Kunststadt der Welt, nach Paris, zu dem damals berühmtesten Maler Charles André Vanloo (1705—65) in die Lehre. Hier blieb er bis 1748 und eignete sich vollkommen die französische Formensprache an, die auch durch einen darauf folgenden dreijährigen Aufenthalt in Italien nicht verwischt werden sollte. In Venedig verbrachte er die ersten acht Monate bei Piazetta, doch kopierte er auch fleißig die Großmeister Tizian und Veronese (Meusel, Teutsches Künstler-Lexicon, Lemgo 1778 I, 143), darauf ging er zwei volle Jahre nach Rom und arbeitete auf der Rückreise noch-

[1] Nicht, wie meist zu lesen, 3. Oktober; nach freundlicher Mitteilung von Herrn Pfarrer Holzapfel daselbst.

mals längere Zeit, neun Monate, bei Piazetta: seine eigentliche Lehrzeit bei diesem Meister. Nach seiner Rückkehr zum Grafen Stadion, 1751, wurde er bereits im folgenden Jahre Wilhelm VIII. vorgestellt, der nach einem Bildnis der Gräfin Stadion und einem seiner eigenen Person den dreißigjährigen Künstler zum Hofmaler ernannte. Doch ließ er ihn noch $1^1/_2$ Jahre bei seinem Mäcen, erst 1754 siedelte Tischbein nach Kassel über, das er fortan, wenigstens zu größeren Reisen, nicht mehr verließ. 1756 heiratete er die Tochter des französischen Gesandten Robert, und als diese nach dreijähriger Ehe starb, deren Schwester, die jedoch auch bereits nach einem halben Jahre verschied. 1762 ward er Professor der Malerei am Collegium Carolinum und 1776 an der neugegründeten Maler- und Bildhauerakademie dirigierender Professor mit Ratscharakter. 1789, am 22. August, starb er in wohlhabenden Verhältnissen, hochgeachtet und überall anerkannt, nur waren seine letzten Jahre getrübt durch ein Augenleiden, das seine Sehkraft immer mehr schwächte. — Er hinterließ zwei Töchter, deren Nachkommen heute noch leben.

Ueber den Charakter unseres Künstlers sind wir, wie schon erwähnt, durch Engelschall gut unterrichtet: er ist derselben Art, wie wir ihn erschließen würden aus seinen Selbstbildnissen und der vorzüglichen, von S. Nahl modellierten Büste in der Akademie (abgebildet bei Knackfuß, Geschichte der Kunstakademie in Kassel, 1908, p. 87). Wie niedergeschrieben vor dem Selbstporträt der Kasseler Galerie von 1782 muten die Worte Engelschalls an (p. 74): «Ruhe und inneres Bewußtsein war der herrschende Charakter seines Angesichts. Ein gewisser tief in sich gekehrter Sinn, der sich besonders auf der gefurchten Stirn und im suchenden Auge äußerte, gab seiner Physiognomie ein ganz eigenes Gepräge von Nachdenken und Ernst. So war er gewöhnlich in der Anstrengung bei seiner Arbeit. Für den Fremden, der ihn alsdann besuchte, hatte sein durchdringender Blick etwas Zurückstoßendes, das sich aber bald in Güte und

Gefälligkeit verlor. Man mußte ihn genauer kennen, um zu wissen, daß Freundlichkeit ein Hauptzug seines Charakters war, dem man sehr gern das nicht Einladende seines ersten Empfanges in Stunden der Beschäftigung verzieh. Der Mann, von dem man anfangs nichts als Ernst erwartete, war in kurzem der heiterste Gesellschafter.» — Etwas zurückhaltendes, ernstes, schwerfälliges scheint auch nach anderen Aeußerungen einen Hauptzug seines Wesens gebildet zu haben. Ohne Höhen und Tiefen floß ihm das Leben gleichmäßig dahin, keine großen Leidenschaften haben ihn bewegt, und selbst als Jüngling scheint er, nach seinen Biographen, in dem prickelnden Rokokotreiben von Paris und Venedig in seiner steifen Biederkeit und Bravheit stecken geblieben zu sein. Auch in der Akademie später war er ein stiller Mann: in den Sitzungen hat er fast nie geredet, sondern stets nur mit ja oder nein seine Meinung kundgetan. Wohl wurde er in Kassel von den durchreisenden Fremden als Sehenswürdigkeit aufgesucht, doch haben seine Zeitgenossen es nicht für der Mühe wert erachtet, über ihn nähere Aufzeichnungen der Nachwelt zu übermitteln.

Unser Meister hat, wie damals jeder nur einigermaßen mit Aufträgen versehene Künstler, einen großen Werkstattbetrieb unterhalten; doch in nähere, vertrautere Beziehung scheint er nicht zu seinen Schülern getreten zu sein. So ist z. B. für jeden auffallend das kühle Verhältnis zu seinem Neffen Wilhelm. 14jährig kam dieser zu ihm ins Atelier, und wenn er auch noch nicht zum Malen zu gebrauchen war, sondern nur zum Farbenreiben, Pinselputzen usw., so ist doch der Abschied, den sein Onkel ihm gab, höchst befremdlich, was zugleich ein Beispiel für seine leicht zu verstimmende und verletzbare Gemütsart ist, die auch von Engelschall mehrfach erwähnt wird: «Nun kam aber ein Brief von meinem Onkel Jakob aus Hamburg, worin er schrieb, es sei nicht recht von seinem Bruder, mich für sich zurückzubehalten, weil er nun Proben hätte, daß ich mich gut schicke und etwas für die Zukunft verspreche; er da-

gegen habe mich ohne Probe verlangt. Dies war nun meinem Onkel empfindlich und er sagte: «Der Junge soll morgen fort, ich will um den keinen Verdruß haben.» — Nicht einmal im Zeichnen scheint Johann Heinrich seinen Neffen, der doch bei ihm im Hause wohnte, unterrichtet zu haben: «Dabei besuchte ich oft meine Vetter. Bei ihnen zeichnete ich auch zuweilen, doch nur meine Lieblinge, wie in Haina, Eichhörnchen, Hirsche und Hasen. Keiner kümmerte sich in diesem Fache um mich oder gab mir Anleitung zum Zeichnen; aber es erwachte ein gewaltiger Eifer in mir, auch das zu machen, was ich bei den anderen jungen Malern sah.» (W. Tischbein. Selbstbiographie I, p. 60.) Erst während eines späteren Kasseler Aufenthaltes, 1773, sollte er den Einfluß seines Oheims erfahren (cf. Landsberger, W. Tischbein, p. 17/20) [1]. So ist denn auch der Ton, in dem Wilhelm von seinem Onkel spricht, stets ein sehr kühler, meist hat es mit der bloßen Erwähnung sein Bewenden, was um so mehr absticht, als seine Aufzeichnungen mit einer schönen Begeisterung und wahrer, herzerquickender Freude niedergeschrieben sind, die das Buch noch heute zu einer höchst anmutigen Lektüre machen. Und mag im ganzen die Begabung zur Kunst nicht die seinem Onkel verliehene sein, so war die zum Leben bei ihm doch eine viel größere, und diesem Talent, nicht seiner Kunst — wenn wir von dem Frankfurter Goethebildnis absehen — verdankt er vornehmlich seinen Nachruhm.

[1] W. Sörrensen in seiner Monographie W. Tischbein's, p. 15, bestreitet Landsbergers Zuschreibung, ohne einen Gegenbeweis zu liefern: falls er unsern Joh. Heinr. (I) im Auge hat — und von der Malweise der übrigen Mitgliedern der Familie haben wir bislang noch keinen Begriff — wohl kaum mit Recht, da mir die Gründe Landsbergers durchaus stichhaltig scheinen.

BILDNISSE.

Unter allen Arten von Tischbeins Kunst hat von jeher seine Porträtkunst die größte Anerkennung gefunden. Michel stellt sie durchaus in den Vordergrund und derselben Ansicht begegnen wir in der Allgemeinen Deutschen Biographie und im Katalog der Jahrhundert-Ausstellung in Berlin. Dem gegenüber möchten wir jedoch das Schwergewicht nicht auf diese Seite, sondern auch auf jene legen, der Tischbein die größte Sorgfalt und Mühe angedeihen ließ: auf seine historischen und mythologischen Darstellungen. Engelschall und Casparson, der gleich nach des Künstlers Tode eine begeisterte Gedächtnisrede auf ihn hielt (er, Tischbein und Du Ry standen in vertrautem Freundschaftsbund), betonen beide, daß er «nicht so ganz gerne» Porträts malte (E., p. 163).

Nichtsdestoweniger zählen einige Bildnisse zu seinen besten Werken. Freilich die bekanntesten von ihnen, oder die am höchsten gelobten, die stets in den Vordergrund geschoben werden, wenn von seiner Porträtkunst gesprochen wird, die der sog. «Schönheitsgalerie» (unter welchem Namen man auch die «Ahnengalerie» mitbegreift) im Schloß Wilhelmstal [1], verdienen diesen Ruhm in keiner Weise Auf sie geht in erster Linie das Lob in der A. D. B., aber mit vollem Recht betont Knackfuß in

[1] cf d. Publik. v. Hanfstaengl: Die Schönheitsgal. d. Schlosses Wilhelmstal

seiner Deutschen Kunstgeschichte (II, p. 280), daß wir uns weniger an ihnen als Gemälden, denn als dekorativem Wandschmuck erfreuen, der sich in den feinen Rahmen entzückend den zierlichen Räumen einfügt. Diese Bilder sind alle um die Mitte der fünfziger Jahre entstanden, auf Befehl Wilhelms VIII. zur Ausschmückung seines neuerbauten Lustschlosses und gehören demnach zeitlich zu dem frühesten, was uns von Tischbein überliefert ist. Am ansprechendsten sind entschieden die leichten, hellen, sehr fein und delikat abgetönten und zusammengestimmten Rokokofarben sowie die vortreffliche Charakterisierung der glänzenden knistrigen Seide, aber das übrige ist wenig mehr geeignet, unsere Begeisterung zu erwecken: das Inkarnat tot und starr wie Wachs, und der süßliche, lächelnde Ausdruck, der das Gesicht fast zur Maske macht, wirkt bei aller Grazie doch monoton. Und was die Komposition angeht, so kommt sie uns Heutigen, die wir besonders stark wieder unser Gefühl dafür gebildet haben, vor, wie wenn man ein plastisches Werk mit einem Rahmen umspannen wollte.

Nichtsdestoweniger befinden sich unter ihnen zwei Porträts, die einen Höhepunkt nicht nur seines Schaffens, sondern auch der gesamten Rokokomalerei in Deutschland bilden: die Tochter des Grafen Stadion, spätere Gräfin v. Spaur, und Maria, die erste Gemahlin Friedrichs II. — Jenes ist das Bild, vor dem Wilhelm VIII., der feine Kenner, in berechtigtes Entzücken geriet. Es ist 1752 gemalt, also bald nach Tischbeins Rückkehr aus Italien. Doch hat es nichts Italienisches an sich, sondern steht niederländischer Kunst näher. Denn wie aus dem dunkeln Grunde das dunkle Blau des Ueberwurfes und das Dunkelgrau des Haares zu immer helleren Tönen bis zum Inkarnat in der Mitte sich löst, gibt dem Bilde seine eigene faszinierende Wirkung. Es fällt sofort aus seiner Umgebung heraus, sowohl durch die eben besprochene Lichtgebung, als auch infolge der ungemein ruhig geschlossenen Silhouette und des Ausdruckes des vorzüglich durchgearbeiteten Kopfes, der von großer Aehnlichkeit ge-

wesen sein muß. — Und das zweite Meisterwerk ist die Landgräfin Maria, eine englische Prinzessin: ein Repräsentationsstück vornehmster Art, ohne Spur von leerer pathetischer Pose, in welche die Rokokokunst nur zu leicht verfällt. Farbig ist alles gestimmt auf die blaue Seide von unendlich feinem blaugrünem Glanz. Dazu in zartgrünlichem Schimmer der Hermelin. Diese grünlichen Töne spielen auch auf den Spitzen und ins Inkarnat hinein, das an den Armen in einen goldigen Ton nach der Mitte zu übergeht. Der Sessel in sehr starkem lichten Rosa. Trotz dieser bewundernswerten Arbeit liegt doch der Hauptakzent auf dem Kopfe, dank vor allem seiner geschickten Stellung im Bilde. An ihm ist übrigens die dem Rokoko eigene zu kleine Bildung auffallend. Die Hände mit den Grübchen sind wohl die feinsten von Tischbein gemalten. Ein Meisterstück ist das Hündchen, das linear sich ganz unterordnet und farbig so feinsinnig das hell-dunkel Muster des Pelzes wiederholt. Wir können es uns nicht versagen, Armstrong zu zitieren, der von einem ähnlichen Falle, der Nelly O'Brien Reynolds, sagt: «Sir Joshuas Hund ist ein flaches Ornament mit scharfer Kante. Er dient dazu, der Lichtmasse des Bildes einen gefälligen Umriß zu verleihen und den schwarzen Teil zu verringern, aber als Hund existiert er nicht. Er ist zu einem leblosen Gegenstand geworden, um den Ideen des Künstlers über Gleichgewicht und Ausdruck zu dienen.» — Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir die Landgräfin Maria eines der aristokratischsten und bestgemalten deutschen Rokokobildnisse nennen, den Meisterwerken der englischen Schule nahekommend, die um dieselbe Zeit, Mitte der fünfziger Jahre, mit Reynolds sich zu ihrer Höhe zu schwingen beginnt. Es ist zweifellos derselbe Geist exklusiver Vornehmheit, der hier zu uns spricht wie aus den englischen Bildern, wir werden aber nicht fehlgehen, wenn wir die Hauptursache nicht in Tischbein, sondern in der Gestalt und in dem Geschmack der englischen Prinzessin suchen: schon das als Pendant gemalte und auch heute noch als sol-

ches hängende Porträt der Prinzessin Frederike Charlotte läßt in nichts mehr englischen Geist erkennen, sondern nähert sich schon ganz dem Typus der übrigen Bilder. Und in der Tat finden wir auch die Landgräfin, rein als Bild betrachtet, verwandter als mit englischer Kunst mit der französischen: die große «Marquise von Pompadour» von Boucher, von 1757, fordert fast zu einem Vergleiche heraus: der Kopf ist auf ganz ähnliche Weise betont wie bei Tischbein, der helle Ton des Inkarnats kehrt unten in dem Buche wieder, und über das kräftige Blau des Kleides verstreut sind die matteren rötlichen Blumen, die ihren Ausgangspunkt von den Schleifen vor der Brust nehmen. Doch die aristokratische Auffassung fehlt. — Eine so kostbare Darstellung findet sich nur selten bei Tischbein, am ehesten noch bei Friedrichs II. zweiter Gemahlin, einer geborenen Prinzessin von Brandenburg-Schwedt. Doch ist dieses Bild in den Farben nicht ganz so fein gestimmt und in der Komposition durch das Beiwerk etwas auseinanderfallend. Hier ist das Kleid ganz schwere bleigraue Seide, das unten in Dunkel gehalten ist, aus dem die oberen Partien hervorwachsen. Oben dann die kräftigen Farben: das satte, leuchtende Rot des Mantels und das tiefe Blau der Tischdecke gleichen Tons. Das schmale, zarte Gesichtchen und die dunkeln weitoffenen Augen stehen in interessantem Gegensatz. — Sehr verwandt, in der Ausführung ebenso gut, ist die «Fürstin Christine» in Arolsen: die waldeckische Prinzessin sitzt in weißer Seide vor rotem Klaptischchen.

In Wilhelmstal trifft man sodann auch die beiden besten Fassungen der Porträts von Wilhelm VIII. und Friedrich II. Erscheint nun das Bild Wilhelms VIII. in manchem noch etwas ängstlich und zaghaft, so hat Tischbein mit Friedrich II. die richtige Form des großen Repräsentationsbildes getroffen: es ist ein Kniestück; in schreitender Stellung ist der Landgraf im Halbprofil gegeben, die eine Hand in die Hüfte gestemmt, die andere mit dem Feldherrnstab aufs vorgesetzte Knie gestützt.

Die Farben sind kräftig und dekorativ: der Akzent liegt auf dem energischen Zusammenklang des Zitrongelb der Weste und des Kirschrot der daranstoßenden Unterseite des Rockes. Dieser selbst ist blau, doch ganz mit dem Weißgrau der Orden bedeckt, die ebenso wie alles andere Beiwerk, schon auf den malerischen Gesamteindruck hin gegeben sind, im Gegensatz zu Wilhelm VIII., wo noch jeder Teil befangen für sich isoliert stand. In ganzer Figur und im einzelnen etwas abweichend dargestellt, findet sich die beste Wiederholung, von vollendeter Durchbildung, im Museum Fredericianum in Kassel, über drei Meter hoch. Die weite Landschaft zeigt hier im Hintergrunde, mehr angedeutet als angeführt, die Stadt. Eine zweite, auch in mehreren Exemplaren vorkommende Fassung, zeigt den Landgrafen bei sonst analoger Komposition in eisernem Brustpanzer. —

Aus dem ersten Jahrzehnt seines Kasseler Aufenthaltes stammen die Bildnisse seiner beiden Gemahlinnen. Zwei Exemplare sind kürzlich in den Besitz der Kasseler Galerie gelangt. Das Porträt seiner ersten Gattin ist entschieden sympathischer. Nicht nur, daß sie durch den klugen, fast etwas listigen und sarkastischen Ausdruck angenehmer wirkte als das mattere und stumpfere Gesicht der zweiten Frau, auch kompositionell ist es ihm weit überlegen: in der Linienführung der Silhouette erinnert es noch etwas an die Gräfin Stadion: tiefes Brustbild, die Hände vorn in eine Art Muff gesteckt. Leider hat das Bild arg gelitten (so ist vor allem der Grund mit einem scheußlichen Braun zugepinselt), so daß heute ein ganz ähnliches Exemplar im Besitze der Hamburger Kunsthalle den Vorzug verdient. Noch eine dritte Fassung findet sich in Berlin bei Frau von Tellemann-Steuber vom Jahre 1753 (abgebildet im Katalog der Jahrhundert-Ausstellung), die ganz mit den Hofdamen der «Schönheitsgalerie» übereinstimmt. Zierlich hebt sie mit der Hand die Tasse hoch, vor ihr auf dem Tisch steht das Service. Eine letzte Version endlich in der Schönheitsgalerie selbst, in

hellblauem Tuchkleid. Hier findet sich auch die zweite Gemahlin. Diese ist, auf dem Kasseler Exemplar, in sehr vielem schwächer: neben der graublauen, silbrigen Seide steht das zu massiv und einförmig behandelte Grün und die große Fläche des leblosen Inkarnats. Zudem gibt hier die modisch unter dem Kinn zusammengebundene Schleife dem Kopfe ein fast matronenhaft aufgeputztes Aussehen. Ferner ist der Grund ein ziemlich dunkles Braun, das nicht, wie sonst, als Helligkeitswert zwischen dem helleren Inkarnat und der dunkleren Gewandung steht und so die Bindung versucht, sondern jetzt nur noch um so unangenehmer jene beiden Teile auseinanderfallen läßt. Auch der grün-gelb-rosa gestreifte Buchdeckel fällt heraus: da vergleiche man, wie er auf einer seiner besten Schöpfungen, der «Leserin» in der Hamburger Stadtbibliothek, von 1773, einen ganz ähnlichen, großen Bucheinband mit anderen im Schatten zusammenfaßt und dem Ganzen einordnet. — Das beste Damenbildnis, das die Kasseler Galerie von Tischbeins Hand besitzt, ist entschieden seine älteste Tochter, «die blaue Dame», wie sie dort genannt wird. Da auch sie in tiefem Brustbild gegeben ist und die Hände in einen Muff gesteckt sind, läßt sie sich gut mit den beiden vorigen vergleichen, obwohl sie erst Mitte der siebziger Jahre entstanden ist. Das Bild zeigt diese Gattung Tischbeinscher Porträtkunst in ihrem besten Werk. Der Ruhm des Stückes beruht natürlich auf der mit glänzender Bravour gemalten blauen Seide und dem weichen Weiß der Aermelspitzen. Diese beiden Farben wiederholen sich, etwas gedämpfter nur, in dem weißgepuderten Haar und dem darauf liegenden blauen Kränzchen. Mit dem braunen Grunde ist die Gestalt farbig verbunden durch den dunkelbraunen Pelzbesatz, der den Rock einfaßt. Dieses Bild erinnert stark an Bouchers Damenporträt im Louvre, Nr. 50: in Komposition und Farbe stimmt es genau überein, nur daß der Kopf bei dem Franzosen etwas lebhafter ist, doch von einem direkten Einfluß Bouchers wird man schon deshalb

schwerlich reden können, weil sein Bild 25—30 Jahre vor Tischbeins Tochter entstanden ist, dieser es also günstigsten Falles während seines Pariser Aufenthaltes gesehen haben kann.

Hier sei gleich das Porträt von Tischbeins zweiter Tochter, Wilhelmine, erwähnt, das vielleicht drei bis vier Jahre später, 1777, gemalt ist (in Kasseler Privatbesitz): es steht einer andern Gruppe näher, nicht gerade Bildnissen, sondern den «neun Musen» in der Galerie, ist aber weit besser als diese. Das äußerst temperamentvolle Stück stellt die Tochter im Halbprofil dar, den lachenden Kopf fast ganz nach vorn gewendet. Das Kleid in spitzem Ausschnitt. Hier ist es nicht eine Farbe, wie bei den vorigen Bildern, sondern der Zusammenklang von zweien: Weiß und helles Seegrün sind die Farben links am Arm, rechts zumeist Violett. Am erstaunlichsten aber ist, wie das Braun der Laute zu diesem Grün und Weiß hervorragend gut steht. Wie auf den besten Bildern aus den 70er Jahren sind auch hier die Pinselstriche nicht vertrieben, sondern noch in ihrer höchst knappen, energischen Strichführung erkennbar. Das Haar ist dunkelbraun, zu ihm der ebenfalls dunkelbraune Grund gestimmt. Der farbige Kontakt mit den unteren Partien ist erhalten durch eine feine durchs Haar gewundene Blümchenkette. —

Unter Tischbeins männlichen Porträts ist das berühmteste und am meisten durch den Stich verbreitete der «Lessing» der Berliner Nationalgalerie: doch einen großen Mann zu malen war nicht Tischbeins Sache, und so scheiterte er an dieser Aufgabe: der Kopf ist ganz unbedeutend im Ausdruck, besonders sind die glasigen Augen mißlungen. Vor allem scheint der Dichter hier viel zu jung, fast noch knabenhaft, obwohl er, da das Bild höchstwahrscheinlich 1760[1] gemalt ist, damals

[1] Westermanns Monatshefte 1871, Bd. 31, p. 100: . . . während Lessings 3. Berl. Aufenthaltes (Mai 58 bis Ende 60); dazu paßt Justi, Winckelmann, III, p. 9: Friedrich II. weilte 1760 in Braunschweig, wo in demselben Jahre wohl Tischbeins Studien zu dem 1762 vollendeten Br.-Fam.-Porträt entstanden.

bereits 31 Jahre alt war: an diesem Kopfe erkennt niemand den Verfasser der «Literaturbriefe»! Heimisch ist unser Maler nur da, wo er sich in der Ausmalung glänzender Stoffe und glitzernden Gerätes ergehen konnte: und so gelang ihm das Porträt seines Schwiegervaters Robert weit besser: es stellt ihn am Schreibtisch sitzend in ganzer Figur dar. Durch die Behandlung der hellen blaugrauen, mit flüchtigem Rosa durchsetzten Seide, die das Flimmern des Lichtes trefflich zum Ausdruck bringt, werden selbst die vielen an derselben Wand hängenden Graffs kaltgestellt. Aehnlich ist das Kniebild des Göttinger Professors Heyne: nicht ein Stubengelehrter wird uns hier vorgeführt, sondern ein eleganter Weltmann, der in hellblauem, hochgeschlossenem Seidenrock straff aufgerichtet in ruhiger Silhouette im Profil steht. Es ist wohl der Tischbein am besten gelungene Männerkopf. Er steht hell vor hellem Grunde, was in den 70er Jahren bei unserm Künstler häufiger geschieht.

Noch sind die Porträts der 80er Jahre zu besprechen. Datiert ist zwar keines von ihnen, aber ihrem Stil nach können sie nur in dieser Zeit geschaffen sein. Das Hauptwerk ist der «Bückeburger Fürst» in der Kasseler Galerie. Zufolge dieser wohl einzig möglichen Datierung stellt das Gemälde den Grafen Philipp Ernst v. Schaumburg-Lippe dar (1777—87). Es ist für die Wende der 80er Jahre äußerst bezeichnend: man stelle daneben den Landgrafen Friedrich und man hat den ganzen Unterschied des fürstlichen Rokoko von der bürgerlichen Folgezeit. An ihm fehlt durchaus die rauschende Pose, was aber nicht hindert, daß das Bild trotzdem repräsentativ wirkte, ja, an dekorativer Wirkung kommt ihm keines unter Tischbeins Werken gleich, selbst die Landgräfin Maria muß da zurücktreten. Es verlohnt sich hier schon, ausnahmsweise dem einzelnen nachzugehen. Es ist ein Kniestück. Straff steht die hohe, schlanke Gestalt frontal im Bilde. Der energische Blick geht mit dem im Halbprofil stehenden Gesicht. Der eine Arm,

unterhalb der Hüfte liegend, macht die Bewegung in seinem gemächlich stumpfen Winkel mit. Dagegen steht auf der andern Seite, auch nicht zu straff und energisch gespannt, der andere Arm, dessen Hand in Brusthöhe sich auf den Marschallstab stützt. Dieser steht ungefähr parallel zu dem gegenüberliegenden Oberarm. Sehr fein klingt dieses Kontrapost der Arme noch einmal an in dem sich nach den Seiten öffnenden Rock, auf der einen Seite durch den herausstehenden Degengriff motiviert, auf der andern offenbar in künstlerischer Lizenz: denn die Degenspitze müßte weiter unten den Rock zurückschieben: beide Seiten laufen ungefähr der Richtung der Oberarme parallel. Der Stab stützt sich auf eine nur wenig sichtbare Balustrade, die zum größten Teile der darüberliegende Hermelinmantel verdeckt. An diesen lässig gelehnt der Krückstock, etwas in die Bildtiefe hineinführend und annähernd dem rechten Unterarm parallel laufend, der umgekehrt aus der Bildtiefe etwas heraussteht: also hier die leichten räumlichen Verschiebungen nur zur Vermeidung statuarischer Steifheit. Die Richtung der Schulter wird oben durch den schwarzen Dreimaster verstärkt. Die mehr als Hintergrund untergeordnete Landschaft läuft, weich geschwungen, in Hüfthöhe quer durch das Bild. So ist der Aufbau der denkbar feinste. Aber fast noch mehr als diese Eigenschaften fällt beim ersten Anblick die Farbe auf. Das wunderbare Zusammengehen der gedämpftroten Uniform mit den goldenen Aufschlägen und wie dieses wieder zu dem warmen braunen Ton des vorzüglichen Gesichtes steht: das kann man nur vor dem Original genießen. Zwischen dem Schwarz des Hutes und dem Rot der Uniform vermittelt die kräftig dunkelblaue Halsbinde. Trotz dieser dekorativ großen Wirkung ist die Behandlung in nichts nachlässig: das Rot freilich mag zu wenig körperbildend scheinen, doch abgesehen davon, daß es etwas gelitten haben wird, hat die flächenhafte Behandlung wohl gerade in der Absicht des Künstlers gelegen. Größte Bewunderung aber verdienen die

mit höchster Freiheit stilisierten goldenen Aufschläge, der edelsteinbesetzte Degengriff und der Krückstock. Der Hermelin ist ein bläulich abgetöntes flaumiges Grau und stellt die tonige Verbindung her zu dem weichen Grün der Landschaft. — Unter allen Arbeiten Tischbeins aus seinem letzten Jahrzehnt ist es das einzige von hervorragender Bedeutung: hier kann man wirklich sagen, daß der Typus eines Fürsten gegeben ist, und zwar eines Fürsten der Geniezeit, eines Mäcen der frisch aufstrebenden neuen Kunst, der Literatur besonders, deren Träger sich aus dem Bürgerstande rekrutierten. Im Verkehr mit ihnen wurden die Fürsten auch zu Bürgern, zu Weltbürgern: gerade in Mitteldeutschland fand diese frühe Abkehr vom Rokoko häufiger statt: weilte doch Herder von 1771 bis 1776 in Bückeburg[1], oder man denke an den Hof zu Darmstadt, der einen Sammelpunkt für die Sturm- und Dranggeister bildete. Freilich ganz aus eigenem hat Tischbein hier schwerlich geschöpft: eine Anregung von Tizians Herzog von Atri auf die Komposition wird wohl angenommen werden müssen, doch ist die Verarbeitung und endgültige Gestaltung so selbständig, so trefflich von dem Zeitgeiste durchdrungen, daß man den «Bückeburger Fürsten» für eine ursprüngliche Schöpfung zu halten geneigt ist und wir selbst erst sehr spät auf diese Verwandtschaft aufmerksam wurden. Wir wüßten für dieses Bild keine bessere Parallele zu finden aus des Malers Frühzeit, als eines genau desselben Inhaltes: Friedrich II. als Erbprinz, das sich im Schlosse zu Philippsruhe erhalten hat: hier haben wir das Rokokobildnis in seiner echtesten Form: der Prinz ist nicht von vorn gesehen, sondern der Körper steht im Halbprofil, die räumliche Tiefenausdehnung wird noch verstärkt durch die Haltung der Arme: der vordere ist energisch in die

[1] cf. H. Stephan: «Herder in Bückeburg», Tübingen 1905 und neuerdings Otto Müller: «Herder und Graf Wilhelm von Schaumburg-Lippe», Archiv f. d Stud. neuerer Sprachen und Literatur, N. S. 26. 1. 2.

Hüfte gestemmt, der hintere weist weit ausgestreckt in den Hintergrund. Theatralisch ist der Purpurmantel um den Körper geworfen: von der hinteren Schulter in bauschigem Bogen hinunter zur vorderen Hüfte und zugleich farbig sehr energisch als Gegengewicht dienend zu dem hellbeleuchteten Gelbbraun des vorderen Ellenbogens. — Im Besitze von Herrn Professor Schneider in Kassel befindet sich die Skizze zu einem «fürstlichen Herrn», die in allem die gleiche Behandlungsart zeigt. Die weiße Halskrause und die weißgraue Perücke stimmen vorzüglich zu dem Rot. Entzückend aber ist wieder der mit größtem Geschmack geführte Linienzug von Weste und Rock, der ein Formgefühl verrät, das nicht mehr das Kraus-Geschwungene und -Verschlungene des Rokoko und noch nicht das Pathetisch-Lahme des Empire ist.

In dieselbe Zeit fällt auch das 1782 datierte Selbstbildnis des Künstlers. Es lohnt sich schon, dieses mit den Selbstbildnissen anderer Künstler des 18. Jahrhunderts zu vergleichen. Zunächst das von Désmarées, der in mancher Hinsicht eine Tischbein analoge Stellung in Süddeutschland einnimmt. Es ist mit dem großen Elan, fast möchte man sagen Lärm der Blütezeit des Rokoko gemalt: in ganzer Figur, mit Palette, Pinsel, Staffelei, und neben sich die Muse. Nicht viel weniger theatralisch ist das von Pesne, nur dunkler im Ton, durch das Licht und Schattenspiel kokettierend. Im Gegensatz zu diesen Künstlern, die das französische Rokoko vertreten, steht die Frankfurter Gruppe: Seekatz, Roos, Fiedler. Auch sie stellen am liebsten ihren ganzen Atelierraum dar, nur schließen sie sich den Holländern an, wie es auch noch ganz in ihrer Art Wilhelm Tischbein in seinem Weimarer Selbstbildnis tut. Wären sie noch so brillant gemalt, noch so lebensprühend und leidenschaftlich aufgefaßt, wie das von Matthias Merian d. J., das, in der Art des Maes, hundert Jahre früher entstanden ist, so könnte man sich noch daran freuen, wenn man auch beklagen müßte, daß wir keine eigene deutsche Kunst besäßen,

aber so sieht man nur, wie in diesen Gegenden die alte Malerei ein kläglich unbeklagtes Ende findet. Ein Künstler, der aus dem Rokoko neue Wege fand und auch von seinen Zeitgenossen bisweilen schon mit Tischbein verglichen wurde, ist A. R. Mengs. Von seinen vielen Selbstbildnissen besitzt die Berliner Nationalgalerie wohl eines der interessantesten und zugleich das in der äußern Form Tischbein ähnlichste: es stellt ebenfalls den Künstler im Brustbild dar, auch mit Block und Stift, nur mit dem gewichtigen Unterschied, daß Mengs den Beschauer auf seinen Entwurf aufmerksam macht, während Tischbein sich als den angestrengt sein Modell betrachtenden, durchforschenden dargestellt hat: neben ihm liegt Sulzers «Theorie der schönen Künste». Sonst aber zeigt Mengs' Bildnis so deutlich wie kein anderes, wie fest er, gleich Tischbein, im Besten seiner Kunst noch im Rokoko wurzelt. — Selbstbildnisse aus jüngeren Jahren finden sich nicht selten, doch ist Ausdruck und Gesichtsform auf allen ziemlich derselben Art: am hervorstechendsten die tiefliegenden, stark beschatteten Augen, die dem Kopfe zumeist etwas unfreundliches oder doch zurückhaltendes geben. — Ein Altersbildnis aus seinen letzten Jahren findet sich noch in Klingenderschem Besitz: es ist wenig erfreulich, sowohl was den Dargestellten als was die Darstellung angeht: das Gesicht war freundlich im Ausdruck, doch etwas aufgedunsen und stark gerötet, der gelblich-graue Rock buntgestreift, ohne jede feinere Qualität.

Bedeutend besser ist das Brustbild Kästners in der Galerie zu Kassel, das auch in der Farbe noch mehr die neue Zeit als der «Bückeburger Fürst» zeigt: ein helles, etwas ins Graue spielende Grün, die Weste weiß mit Goldbesatz. Die etwas fleischigen, runden Partien von Kinn und Wangen sind gut durchgebildet. Der Ausdruck ist recht lebhaft, besonders fallen die scharfen Augen und die sehr spitzen Mundwinkel auf. 1771 ist Kästner von dem jüngeren Joh. Heinr. Tischbein gezeichnet und geätzt worden: im Vergleich mit ihm erkennt man die

Vorzüglichkeit des Bildes im Ausdruck und sieht auch, nach dem Alter des Dargestellten, daß es sehr wohl ein gutes Jahrzehnt später entstanden sein kann.

Nach einer andern Richtung kündet sich die neue Zeit an in dem in Philippsruhe befindlichen Altersbildnisse Friedrichs II. Der Fürst, dessen Porträts uns sonst als typische Repräsentanten des Rokoko entgegentreten, zeigt sich jetzt viel «bürgerlicher». Nicht in Uniform, sondern in einem langen, oben geschlossenen dunkelgrün-bläulichen Rock hat er sich malen lassen. Und dieser veränderten Bedingung weiß der Künstler mit höchstem Geschmack im Beiwerk gerecht zu werden: alles andere tritt zurück. Die Säule hinter dem Landgrafen ist zwar noch vorhanden, hat aber ihre frühere Funktion verloren, und nur ein starkes Rot, die Unterseite des Hermelinmantels, ist als farbiger Nebenakzent zum Rock hineingesetzt, von einem Globus hinter dem im Profil stehenden Herrscher hinab auf den Boden rollend. Auch das Verhältnis zum Raume ist ein anderes geworden: drängt das Rokoko die Figuren an den vordersten Bildrand, so steht hier der Landgraf frei, fast behaglich auf dem Boden. — Sehr verwandt zeigt sich das Familienbild des neuen Landgrafen, Wilhelms IX.: der Garten ist schon nicht mehr nur Kulisse: mag die Behandlung des Einzelnen auch noch derselben Art wie früher sein, so stehen die Personen doch jetzt schon wirklich im Raume: dieselbe Luft des Gartens umhüllt auch die Figuren.

* * *

Mit diesem Bilde sind wir bereits zu der Gattung der Gruppenbildnisse gelangt. Als Typus kann das große «Braunschweigische Familienbild» von 1762 in Wilhelmshöhe gelten: das Herzogspaar umgeben von seinen Kindern. Die Komposition ergeht sich gemächlich in die Breite, und die Anordnung ist nicht ganz ohne Verdienst: links reitet der jüngste Prinz auf einem Pony heran, rechts sind vorzugsweise die Töchter

um ein Spinett gruppiert, so daß jede Steifheit vermieden ist. Doch fehlt der Bezug der Dargestellten zueinander, zumeist sehen sie den Beschauer an. Herzog und Herzogin in der Mitte als Hauptpersonen durch all die feinen dem Rokoko zur Verfügung stehenden Mittel betont. Die Aufteilung der Bildhöhe ist die dem Rokoko durchaus eigentümliche: $^1/_6$ Boden, $^2/_6$ Figuren und die ganze übrige Hälfte der hohe dunkle Raum des Zimmers mit der Draperie und dem sonstigen Apparat. Daß übrigens ein gutes Teil der Wirkung dieser Bilder auch durch den glänzendee Firnis bedingt ist, zeigt das der waldeckischen Fürstenfamilie zu Arolsen, das, ungefirnist, uns doch trotz der gewiß nicht schwächlichen Leistung ziemlich kalt läßt. — Von kleineren Gruppenbildern erwähnenswert ist das Familienporträt Friedrichs II., dem der Künstler das Bild Wilhelms VIII. zeigt: in der Anordnung sehr geschickt, wenn auch in manchen Einzelheiten, z. B. wie die Köpfe gemalt und die Augen hineingesetzt sind, ziemlich hart. Eine sogenannte «englische Familie»: musizierende und malende Herren und Damen, ist in Ton und Farbe wundervoll diskret getroffen, man möchte von musikalischer Stimmung reden, die sich über dem Bilde ausbreitet. Auf den «drei Söhnen Friedrichs II.» in Wilhelmstal ist das beste die ganz vorzügliche summarische Zeichnung und Beleuchtung des Kriegsgerätes: der Fahnen, Trommeln u. ä.

GESCHICHTE UND MYTHOLOGIE.

Wie schon in der Einleitung betont wurde, möchten wir auf diese Seite von Tischbeins Kunst den Hauptnachdruck legen. Zwar werden wir hier nicht so bedeutende Werke antreffen wie die Landgräfin Maria und den Bückeburger Fürsten, obwohl der Maler selbst, wie aus der Biographie hervorgeht, hierin das eigentliche Feld seiner Tätigkeit erblickt hat; weitaus die Mehrzahl seiner erhaltenen Bilder gehört dieser Klasse an, und wenn von seiner Kunst die Rede ist, wird man doch zuerst an diesen Zweig denken. Freilich ist in öffentlichen Galerien gerade diese Seite am schwächsten vertreten, selbst die Kasseler Galerie bewahrt nur eine kleine Zahl. Und neben ihr besitzt augenblicklich nur die Hamburger Kunsthalle zwei gute charakteristische Stücke dieser Gattung. Das meiste steckt in fürstlichem Privatbesitz, die größte Sammlung, nominell jetzt allerdings im Besitze der Kasseler Galerie, findet sich auf Schloß Wilhelmshöhe, für dessen Neubau Wilhelm IX. kurz vor Tischbeins Tode die späten Werke aus des Künstlers Besitz erwarb Die Themen seiner Bilder bewegen sich durchaus im Kreise der damals beliebten: die Alexandersage, Homer und Virgil. Vorwiegend aber werden Themen aus Ovid behandelt, jenem Schriftsteller, welcher der Art des Rokoko am nächsten kommt. Denn da keine der klassizistischen Perioden dem Geiste der Alten ferner stand, darf man nichts weiter als ledig-

lich den antiken Stoff erwarten: zwar wird noch versucht, die Heldinnen in unbestimmte, dem Körper sich anschmiegende lange Gewänder zu stecken, doch sind sie, wie auch Helm und Rüstung der Helden, nichts als ständig wiederkehrende Theaterrequisiten, und Urteile, wie in Meusels Miscellen artistischen Inhalts (IV. Heft 1780, p. 20) bei Gelegenheit des Antonius und Kleopatra-Zyklus zeigen nach dieser Richtung den Mangel an antiquarischen Kenntnissen im Rokoko aufs deutlichste[1]. Am beliebtesten sind selbstverständlich die berühmten Liebespaare: aus der Mythologie, Aeneas und Dido und Antonius und Kleopatra, Tischbeins Lieblingsstoff, der sich durch seine ganze Tätigkeit verfolgen läßt. Gegen Ende seines Lebens, da das Rokoko sich zum Empire wandelte, trat neben Ovid als Lieblingsschriftsteller Plutarch, man begann für Römertugend und Heldentod zu schwärmen und dieser veränderten Geschmacksrichtung tragen auch unseres Künstlers Darstellungen Rechnung. Ebenso schreitet er in ähnlicher Richtung mit der Zeit vor, ja, wenn man will, sogar voran, indem er als erster sich von Klopstocks Schauspielen anregen ließ und einige Szenen aus dessen Hermannsschlacht darstellte. Andererseits freilich kann nicht geleugnet werden, daß diese Versuche sich durchaus nicht revolutionär gebärden: er versucht zwar seine Personen in neue Kostüme zu stecken, die wohl halb der Phantasie entsprungen und halb nach Angaben Klopstocks und seines besondern Ratgebers und Freundes Casparson (E., p. 162) gemodelt sind: aber die ganze künstlerische Bewältigung der Aufgabe gleicht durchaus der des Rokoko.

In den ersten Jahren seiner Kasseler Tätigkeit scheint Tischbein von der Porträtmalerei gänzlich in Anspruch genommen. Die frühesten Historienbilder sind wohl «Herkules

[1] « . . . übrigens muß man sich im Gemälde nichts einbilden oder denken, was nach französischem Putz schmeckte. Der Künstler hat alles so geschaffen, wie es die reichste und galanteste Prinzessin ihrer Zeit, dem Reichtum und dem Geschmack derselben gemäß, hat haben können . . .»

und Omphale» und «Anakreon und Sappho». Jenes existiert auch, etwas abgeändert, in eigenhändiger Radierung, als erster Versuch im Aetzen zu Mainz noch verfertigt, also zwischen 1751 und 53 nach seiner Rückkehr aus Italien. Zur selben Zeit werden auch diese Bilder gemalt sein, doch haben sie nichts italienisches an sich, sondern tragen ganz den Charakter seiner französischen Lehrmeister. Sie zeigen noch nicht das Zierliche seiner späteren Arbeiten, sondern sind etwas plump im Aufbau, vor allem in der Färbung unsicher: der Körper des Herkules im Gegensatz zur Omphale stark bräunlich: wie es in Italien Sitte war und von dort nach Paris gebracht wurde. Aber die Franzosen verstanden, durch richtige Mitteltöne den Uebergang zu schaffen: das findet sich bei Tischbein nicht, so daß sein Bild farbig stark auseinanderfällt. Weit entschiedener zeigt sich der italienische Einschlag in den frühesten Kleopatrabildern, und zwar besonders der des Veronese: wird ihn doch sein Lehrer Vanloo vor allem auf diesen Meister gewiesen haben, er, der selbst in seiner ersten Zeit seine Bilder komponierte wie Veronese und dieselben Gestalten und Bewegungsmotive gebrauchte, wie ein Stich des Horthemels nach «Bethsabée» aus seiner Frühzeit beweist. Das große «Gastmahl der Kleopatra» trägt in der Mächtigkeit der Komposition und besonders in der Art der Lichtführung sichere Anklänge an das große «Gastmahl des Levi». Wie anders er später weitere Szenen aus der Geschichte der Kleopatra konzipierte, lehrt der «sterbende Antonius» bei Freiherrn Waitz v. Eschen, der, um 1770 entstanden, andere Typen zeigt und schon im Stile seiner späteren, eigenen Zeit komponiert ist.

Denn um die Mitte der fünfziger Jahre gelangt eine andere Seite zum Durchbruch, die der Kunst Bouchers am nächsten steht: die frühesten Zeugen sind die beiden kleinen Bilder der Kasseler Galerie «Jupiter und Kallisto» und «Acis und Galathea». Besonders dieses ist in Frankreich ein sehr beliebtes Thema, und Tischbein gibt hier nur eine Variation, ganz in der

fremden Formensprache. Obwohl die Differenzierung des dunkeln männlichen und des hellen weiblichen Körpers aus den ersten Werken noch nachklingt, ist die Verbindung dieser beiden Töne doch schon feiner hergestellt, und hier zeigt sich auch bereits die typische Kompositionsweise, die bis um 1780 beibehalten wird: die Hauptgruppe wird in die Mitte, möglichst weit nach vorn gerückt, und nach den Seiten zu vertieft sich dann das Bild sehr rasch: gewöhnlich öffnet sich da eine Landschaft, in der die erläuternde Nebenhandlung spielt. Auch der farbige Akzent liegt durchaus auf dieser Mittelpartie: die Seiten sind entweder ganz ins Dunkel getaucht oder in hellen, verschwimmenden Tönen gegeben. Diese Unterschiede sind oft so stark, daß man fast von einer Vernachlässigung der Seitenpartien sprechen könnte. Knie- und Brustbilder trifft man in dieser Periode nur vereinzelt. Den Arbeiten dieser Jahrzehnte haftet nichts unorganisch-fremdes mehr an, sie zeigen eine spezifisch eigene Handschrift, so daß man sehr wohl von einem Tischbeinschen Stil reden kann. Hier entwickelt unser Maler eine Grazie, wie sie kaum ein anderer unter seinen deutschen Zeitgenossen besessen hat, die Hauptpersonen bisweilen so zierlich zueinander komponiert, daß man glauben könnte, sie seien einer Meißner Porzellangruppe entnommen, wie bei dem die Daphne verfolgenden Apollo. Der Ausdruck in den Gestalten ist wie fast stets im Rokoko meist der gleiche bravourmäßig-oberflächliche: wenn Venus um den toten Adonis trauert, so sind Haltung und Ausdruck nicht viel anders, als wenn sie beispielsweise mit Amor scherzt. Und dasselbe gilt von den Gesten: da ist der stürmisch und lebhaft nach vorn ausschreitende Held, die Hände nach unten ausbreitend, sei es nun Bacchus, Antonius oder Coriolan; da ist die graziös lächelnde Rokokopuppe, sei es als Dido, als Ariadne oder als hilfsbereite Göttin, die ihrem Schützling aus den Wolken zueilt. Nichts bezeichnender, als daß dasselbe Bild einmal unter dem Namen läuft «Aeneas und Dido mit dem, sie als Askanius

täuschenden Amor auf dem Schoße», das anderemal aber heißt die größere Wiederholung «Hektors Abschied von Andromache»! Und doch gelingt dem Künstler, besonders unter seinen tragischen Helden, mancher gute Kopf: die sterbende Dido, der verwundete Antonius vor Kleopatra, und mancher andere trauernde Frauenkopf, besonders wenn er etwas ins Profil gerückt ist, zeigen eine überraschende Kraft in der Zeichnung des Schmerzes: natürlich liegt durchaus kein eingehendes Naturstudium vor: ein und derselbe Kopftypus kehrt bei ähnlichen Gestalten fast immer wieder man möchte sie vergleichen mit auf eine endgültige Formel gebrachten Theatermasken. Am entzückendsten aber sind die Farben: rot, blau, gelb, weiß, silbergrau, grün, rosa, goldgelb: alle nur in hellen Tönen und in die zartesten und feinsten Nuancen gebrochen. Als direktes Kennzeichen unseres Künstlers kann man seine Lieblingszusammenstellung ansehen, die er zumeist als ungebrochene, kräftigste und lauteste Töne in den Vordergrund stellt: blau und rot. Stets sind es dieselben Dinge, die diesen Akzent erhalten: der Federbusch des auf allen Stücken gleichen Helmes wird kräftiges Rot, der Lederpanzer vor der Brust ein ihm korrespondierendes Blau Ist beim Helden nur eine Farbe, meist das Rot, zu finden, so steht das Blau sicher bei einer andern Gestalt, die dadurch zur zweiten Hauptperson gestempelt wird: oder einem matteren, räumlich ausgedehnteren Blau (meist als Himmel) steht eine kleinere, aber um so intensivere Fläche Rot gegenüber. Die Koordination dieser beiden Farben zeigt sich am klarsten wohl in den als Pendants geschaffenen Einzelgestalten: so bei Baron v. Waitz die Brustbilder zweier römischer Krieger: in allem als Gegenstück erscheinend: der eine in blau und der andere in rot. Und aus den als Pendants komponierten «Apoll und Daphne» und «Pan und Syrinx» in Wilhelmshöhe sprechen als stärkste Farben der rote Mantel des Apoll und der blaue der Syrinx. Auch ein Türke, ebenda, in rot hat sicher irgendwo

sein Gegenstück. In dieser Art sind farbige Meisterwerke die kleinen, fast vollständig durchgeführten Skizzen der Kasseler Galerie aus dem Kleopatrazyklus. Besonderes Interesse bietet die große Ausführung des «sterbenden Antonius» bei Baron v. Waitz: nicht nur dadurch interessant, daß man bei ihm die so seltene höchst sorgfältige Ausführung auch im Großen erkennt, sondern vor allem durch die mit feinem Sinn den kleinen Skizzen gegenüber veränderte Intensität der Farben.

Eins von den vollendeten Werken der Wilhelmshöher Sammlung ist «die auf dem Scheiterhaufen sterbende Dido», also ein ganz ähnliches Thema wie die damals dem Tizian zugeschriebene, «sterbende Kleopatra» der Galerie. Doch findet sich bei Tischbein keinerlei Anlehnung: gerade hier ist er der typische Vertreter des Rokoko gegenüber der vornehmen alten Kunst, die noch aus jener spricht. Zwar geht bei beiden die Komposition schräg durch das Bild: links sitzt oder liegt die Heldin, während rechts in der Küstenlandschaft die Nebenhandlung spielt, und bei beiden herrscht die Diagonale, aber bei Veronese ist der stolze Frauenleib rings von dunklen Partien umgeben, während bei Tischbein sich der kokett über die Brüste entblößte Körper im Lichte badet und seine Silhouette direkt vor den dunkelblauen Himmel tritt. Etwas wirr und unorganisch wirken die in der linken Ecke über den Scheiterhaufen gelegten kostbaren Stoffe, wenn sie im einzelnen auch ein sehr feines Farbgefühl in ihrem Grün, Braungold und rötlichen Lila verraten. Eine seiner glücklichsten Schöpfungen sind die sechzehn Telemachszenen in Wilhelmstal, 1767 vollendet. Farbig herrscht in ihnen ein dunkelrötlicher Ton vor, der, in dieser Zeit ganz vereinzelt, erst nach einem Jahrzehnt zu größerer Geltung gelangt. Ein Kabinettstück ist das Gastmahl der Freier: von einer dunklen Rückenfigur und einem kräftigen Gelb und Rot wird die helle Mitte zurückgedrängt: das weiße Tischtuch und das Blau der hinten sitzenden

Penelope. Besonders glücklich in der Komposition ist sodann die «Rede Telemachs»: der Redner steht ein paar Stufen erhöht und unten, vorn vom Rahmen in Brusthöhe überschnitten, im Halbkreise um den Stufenbau herum die ihm zuhörenden Gepanzerten. Es ist dieses weitaus die beste, farbig feinste und kompositionell geschlossenste Lösung des noch zweimal im Aufbau analogen Themas: des «Ecce homo» der katholischen Kapelle und des «August verteilt Ehrenzeichen unter seine Soldaten» in Wilhelmshöhe.

* * *

Gegen Ende der 70er Jahre beginnt sich Tischbeins Kunst ganz allmählich zu wandeln. Doch eine streng chronologische Folge läßt sich nicht aufstellen: ebenso wie die düstere Barockmanier in den religiösen Stoffen neben den fröhlichen Rokokobildern einhergeht, so treffen wir auch noch in den 80er Jahren die Ausläufer der früheren Art: man vergleiche die Euterpe von 1782 mit dem in demselben Jahre entstandenen Selbstbildnis. Und doch ist es seit Mitte der 70er Jahre klar, daß die Zeit etwas anderes, neues will, daß das Rokoko sich überlebt hatte. In ihren ersten Anfängen zeigt sich diese Wandlung in der «Allegorie auf die Akademiegründung», von 1777 (abgebildet in Knackfuß' Geschichte der Kasseler Akademie, p. 39; cf. den betreffenden Abschnitt in Knackfuß' Kunstgeschichte, Bd. II). Die Pyramide zeigt Formen, wie sie gerade das Empire später liebte, die Musen rechts von Athenae stehen in ihren langen Gewändern schon steifer, geradliniger da als im Rokoko: es liegt bis zu einem gewissen Grade auch ein Verdienst Tischbeins darin, wenn sein Bild nicht so großartig ausgefallen ist wie die kompositionell ganz analoge Radierung der «Verherrlichung Watteaus» von Boucher. Freilich ist nie ganz sicher, wieviel an der Ausführung Schülerhänden überlassen ist; denn zur Akademiegründung hat sich der Entwurf (im Besitze von Herrn Professor Schneider in Kassel) erhalten, und alle Härten

der Ausführung finden sich hier nicht. Die grellen Farben der Athena erscheinen gedämpft, das Braunrot im Vordergrunde und die hockende Gestalt aufgehellt, das wichtigste aber ist die farbige Angleichung des weißgrauen Sockels und der porphyrroten Pyramide: gerade das Auseinanderfallen dieser beiden Teile wirkte dort wohl am störendsten. Ebenso bedeutend sind die kompositionellen Differenzen. Der die Inschrift einmeißelnde Genius wird dadurch noch mehr zur Nebenperson herabgedrückt, daß der Kopf ins verlorene Profil gesetzt ist; der den schlechten Geschmack vertreibende Krieger links wird vor-, die vorderste Muse in rotbraun zurückgeschoben, wodurch einerseits das Ganze mehr flächigen Charakter erhält, andererseits aber die farbig zurücktretende Athena auf sehr feine Weise wieder gewinnt. Die wichtigste Differenz besteht wieder am Sockel: auf dem Bilde fällt der die Gründung ausposaunende Engel vollständig heraus, statt dessen hat die Skizze ihn sehr schön an die Pyramide heranschwebend und auf das Medaillon weisend dargestellt, wodurch oben aufs glücklichste jede Kahlheit vermieden wird. Der architektonische Hintergrund ist bereits vorhanden, doch fehlen, nicht zum Schaden, die Baumkulissen. So erscheint fast in allem, die Skizze wesentlich feiner als das Bild: nur die Athena in weißer Seide und blauem Mantel zeigt die dem Meister selbst eigene brillante Art der Ausführung. — In demselben Besitze findet sich noch eine dieser seltenen Skizzen: Aeneas erscheint aus den Wolken vor dem Throne der Dido: Die Behandlung ist hier wohl noch kecker im Strich, die Andeutung der Farben vollendet: Dido auf ihrem Muschelthron in weiß und hellblau, Aeneas in kräftigerem blau und goldgelb — auf diesen Farben liegt der ganze Akzent. Alles übrige ist durch Schatten gedämpft oder in bräunlichen Partien zusammengefaßt.

Die 70er Jahre gehören noch fast ganz dem Rokoko an. Durch die gleichmäßig vollendete Güte der Ausführung ist eines der vorzüglichsten Bilder des Meisters überhaupt das in

demselben Jahre wie die «Akademiegründung» entstandene «Coriolan empfängt seine Mutter und seine Gemahlin im Feldlager». Die Farbe ist noch durchaus die lebhafte aus der früheren Zeit, und wie im Aufbau die Mutter zum Angelpunkt des ganzen Bildes gemacht ist, zeigt deutlich, daß noch die Kompositionsgesetze der alten Meister gelten. Das ebenfalls 1777 entstandene Bild auf Wilhelmshöhe «Mars gibt der Venus seinen Wagen» verharrt auch im wesentlichen noch in der alten Weise, nur kann man hier deutlich eine Vereinfachung in den Motiven erkennen: das Zierlich-Kapriziöse ist nahezu schon verschwunden. Im wesentlichen auf derselben Stufe steht: «Augustus belohnt seine Krieger.» Erst mit Beginn der 80er Jahre setzt sich die neue Richtung energisch durch: sie kann kurz charakterisiert werden als «Konzentration auf das Wesentliche». Das Wesentliche aber war jener Zeit der mimische Ausdruck. So gewinnt die Geste an Bedeutung. Nun hat in ihm aber nie Tischbeins Stärke gelegen, und so nimmt es nicht wunder, wenn bei manchen Werken der übertriebene Ausdruck gänzlich mißlingt oder in Unnatur umschlägt, wie bei den Kindern der «sterbenden Alceste» oder der «Kleopatra, die von Proculejus am Selbstmorde verhindert wird» oder «Sokrates im Kerker», der zu einem biedern Schustermeister geworden ist und beim Lampenschein sich über seinen Rechnungen den Kopf zerbricht. Die Zeitgenossen freilich, denen es schon mehr auf das Poetische als auf das Malerische im Bilde ankam — an der Hand der zeitgenössischen Kritik ließe sich das äußerst klar verfolgen — waren gerade über diese Seite seiner Kunst des Lobes voll: die Bilder Tischbeins auf der jährlich im März stattfindenden Ausstellung der Akademie waren allemal ein Ereignis, nicht nur für das Publikum, sondern auch für den Kritiker, bis in die Kreise des «Deutschen Merkur» hinein: gerade der «Tod der Alceste» fand begeisterte Aufnahme, wurde wohl auch gar als eines von des Meisters besten Werken erklärt! (Meusel, Miscellen artistischen

Inhalts X, 1782, p. 229, Ausstellung 1781.) — Durch diese Veränderung wird naturgemäß die kompositionelle und farbige Haltung beeinflußt. Auch bleibt es nicht ohne Wirkung, daß die überwiegende Mehrzahl der behandelten Themen der römischen Geschichte entnommen sind: schon dadurch kommt ein straffer, markanter Zug in die Gestalten, die Gesten werden einfach und breit, was um so mehr gegen die zierliche Grazie von früher abstechen muß. In den meisten Werken der Spätzeit wird das Interesse ausschließlich den Personen zugewandt. So wird auch ihr Verhältnis zum Raum ein anderes: sie treten möglichst weit an den Bildrand vor, werden infolgedessen größer gestaltet und häufig in Kniehöhe schon vom Rahmen überschnitten und rücken näher aneinander. Der Raum wird zumeist in ein Halbdunkel gelegt. Und aus diesem Halbdunkel wachsen auch die vorderen Gestalten nicht zu rechter Helligkeit heraus; zwar trifft man auch jetzt noch häufig rot und blau, doch nicht mehr als fröhliche, leuchtende Farben, sondern in einen dunklen Ton hineinbezogen, in dem der Künstler allerdings noch immer zeigt, daß er der tüchtigen alten Rokokoschule angehört und nie geschmacklos und leer wird wie mancher seiner Schüler, der in Italien unter klassizistischen Einfluß geraten war. Das Inkarnat ist jetzt ein trübes Grau-Braun; seine Lieblingszusammenstellung der letzten Jahre ist dunkelrot und rotbraun. Die Behandlung des Beiwerks gehört durchaus zum Besten in seiner Art: hier zeigt sich noch kein Nachlassen der Kraft: das Glitzern des goldenen Gerätes erinnert an die Aufschläge des «Bückeburger Fürsten» und das Fruchtstillleben auf dem «Tode der Kleopatra» ist weit malerischer als das auf dem frühen «Anakreon und Sappho».

Das Uebergangsstadium wird vertreten durch die beiden Alcestis-Bilder, von denen das eine, «Herkules bringt dem Admet die Alcestis zurück», das sehr frühe Datum 1775 trägt. Hier wird unser Künstler höchstwahrscheinlich abhängig sein von dem Stich des Desplaces nach A. Coypels gleichnamigem

Bilde von 1715: die Komposition stimmt in beiden Fällen überein. Als die besten Werke dieser Spätzeit haben der «Tod der Kleopatra» und «Oktavia und Virgil» zu gelten, und das Extrem bedeuten der «Sokrates im Kerker» und «Oktavio am Grabe Alexanders». In ihnen ist jede Eigenfarbe erstickt: beides sind Nachtstücke und nur eine Fackel bringt etwas Licht in die düstere Szene, so daß sie entfernt an Schalken erinnern mögen. Des Künstlers letztes Werk, aus dem Jahre 1789, stellt den Augustus dar, ein Gemälde des Apelles betrachtend: noch eine sehr achtenswerte Leistung, wenn man bedenkt, daß der Meister schon halb erblindet war.

So sind diese letzten Werke kunsthistorisch von großem Interesse; denn sie zeigen, wie sich ein Künstler des echtesten Rokoko mit den Bestrebungen der neuen Zeit auseinandersetzt: wir gehen wohl nicht fehl mit der Behauptung, daß er sich hier in einer Sackgasse festläuft: daß es für das von ihm vertretene Rokoko keinen Weg in die neue Kunst hinein gab: nur ein Bruch mit der Tradition konnte weiterführen. Ganz selbständig hat sich diese Entwickelung Tischbeins vollzogen: neuen Richtungen, wie etwa dem Mengs'schen Klassizismus stand er in Kassel völlig fern: und auch von dem Spätbarock seiner eigenen religiösen Schöpfungen sind keine Elemente in die Historienbilder eingedrungen.

RELIGIÖSE STOFFE.

Ganz anders als in seinen Historien tritt uns Tischbein in seinen religiösen Bildern entgegen. Wüßten wir nicht, daß sie von ihm herrühren, so würde niemand auf den Gedanken kommen, diese steifen, düstern, nichtssagenden Altartafeln dem Maler jener hellen, lachenden Rokokobilder von Schloß Wilhelmshöhe zu geben. Daß sie von der weltlich-frohen Art eines

Tiepolo so gar nichts zeigen, erklärt sich daraus, daß Tischbein als protestantischer Maler der katholischen Kirchenkunst ferne stand, und so knüpft diese Gattung an die Werke der spätrömischen Schule an, an Caracci und Caravaggio. Man tut nicht gut, hier von Rokokomalerei zu sprechen: es ist das sterbende Barock, das wir vor uns haben.

Des Künstlers Ruhm ließ auch von auswärts Aufträge kommen: für die große Michaeliskirche in Hamburg (das Original ist 1906 verbrannt, Skizze in der Hamburger Kunsthalle) und für die Jakobikirche zu Stralsund. Das meiste aber findet sich in Kassel. — Am vorteilhaftesten zeigt er sich noch in seinen frühesten Werken: einer «Himmelfahrt Christi» und einer «Verklärung auf dem Berge Tabor» aus den Jahren 1764 und 1765. Die Beschreibung bei Engelschall zeigt deutlich, worauf es der Zeit ankam: von der eigentlich malerischen Bewältigung der Aufgabe ist kaum die Rede, das Hauptgewicht wird auf den Ausdruck gelegt. Und doch entging es der Zeit, daß auch hier Tischbein nur ein beschränktes Maß von Mitteln zur Verfügung stand: es sind auf allen Bildern die stets wiederkehrenden Gestalten: der Heiland in weißem Gewande mit leuchtenden rötlichen Schatten, das Gesicht ziemlich ausdruckslos; dann vorn der in Verzückung niedergesunkene, robust gebaute Petrus, die Hände auf der Brust gefaltet, auf der andern Seite der Gruppe ihm gegenüber Johannes, aufrecht stehend, scharf im Profil, mit dem schmalen verhungerten Idealistengesicht zum Herrn emporblickend; die übrigen Jünger mehr zurücktretend, auch farbig zusammengefaßt, doch greift einer zumeist noch ekstatisch in die Luft mit beiden Händen, die dann unglücklicherweise genau in die Bildmitte geraten und so die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenken. Im Hintergrunde stehen, im Augenpunkt der unteren Bildhälfte, die Köpfe zweier grellbeleuchteter Jünger. Höchst fatal aber wirken noch zwei Apostel im Vordergrunde, die beide in derselben auffallenden Haltung gegeben sind: auf den Boden gesunken, die Hände vor

das Gesicht drückend, überwältigt von der Macht der Erscheinung. Behandelt der Künstler mehrfach dasselbe Thema, so wiederholt er einfach die Komposition: so haben wir dreimal dieselbe Oelbergdarstellung und zweimal dieselbe Himmelfahrt. — Engelschall regt einen Vergleich an zwischen der Tischbeinschen und der ungefähr zur selben Zeit geschaffenen Mengsschen Himmelfahrt in der Dresdner Hofkirche an. Man wird ihren charakteristischen Unterschied in die zwei Worte fassen können: spätestes Barock und frühester Klassizismus: Tischbein hat seine Kunst von den Spätrömern genommen und Mengs vornehmlich von Raffael. Dadurch ist die Wirkung bedingt (Abb. Zf. f. bild. Kunst N.F. V, 1894, p. 84): das ruhige, stille Emporschweben Christi in der Mitte der Tafel: unter seinen Füßen die gerade, nur in der Mitte leicht sich einsenkende Linie über den Köpfen der Gruppe und über seinem Scheitel die goldgelbe Glorie, ebenfalls in gerader Linie geführt; so wirkt das Bild bedeutend ruhiger als bei Tischbein, und Mengs erreicht hier eine dekorative Wirkung mit seiner sehr hohen Tafel in der großen Kirche, wie sie Tischbein versagt geblieben ist. Aber das ist auch das einzig Neue: man darf im Bilde keinen starken Ausdruck, darf nicht nach neuen Problemen suchen: im Grunde wirkt diese Kunst ebenso altersmüde wie die Tischbeins: etwas neues, eine Offenbarung fing Italien erst der Generation an zu werden, die Carstens einleitete.

Unerfreulicher als diese früheren Werke ist die in den 70er Jahren entstandene Reihe von Passionsbildern in der katholischen Kapelle. Die Gestalten sind entweder ohne jeden Ausdruck oder durch allzustarkes Charakterisieren zur unfreiwilligen Karikatur geworden, wie die Juden des «Ecce homo» oder die Schächer der «Geißelung». Farbig herrscht ein dumpfer braunroter Ton vor, aus dem nur dunkelrote und dunkelblaue Partien hervorstehen oder ein grelles Gelbweiß, wie bei dem Pilatus des «Ecce homo»: wir vermögen in dem

Bilde keinerlei koloristische Vorzüge zu erkennen, wie Knackfuß es will. Dadurch, daß die steifen, in lange einfache Gewänder gehüllten Gestalten ganz in den Vordergrund treten und der Horizont tief gelegt wird, so daß alles Beiwerk fortfällt, mögen einzelne dieser Tafeln, wie besonders die «Kreuztragung», an klassizistische Bilder der späteren Zeit erinnern. Doch haben beide nichts miteinander zu schaffen: der Geist, aus dem sie geboren wurden, ist ein diametral entgegengesetzter: dort das frische, oft kindliche Ringen um die Form für einen neuen Inhalt, hier das Absterben einer Kunst, die nichts neues mehr zu sagen weiß, so daß auch ihre Ausdrucksformen erschlaffen[1]. Auch rein äußerlich fehlt jede Verbindung: keiner der Großmeister hat bei Tischbein gelernt (Carstens sollte zwar bei ihm in die Lehre, doch da er als Diener auf dem Wagen des Herrn Hofrats hätte stehen müssen, verzichtete er ganz auf diese doppelte Ausbildung) und durch Stiche oder Radierungen haben diese Tafeln keine Verbreitung gefunden, so daß sie schon bald nach ihrer Aufstellung einer wohlverdienten Vergessenheit anheimfielen.

Des Künstlers beste und durch seine eigene Radierung auch weitaus bekannteste religiöse Schöpfung ist das große Altarbild in der Michaeliskirche zu Hamburg, 1763 datiert. Sie atmet von allen am meisten den Geist des Rokoko; klar breitet sich die Komposition aus: vorn die erschrockenen Kriegsknechte und rechts, durch einen freien Platz von ihnen getrennt, der in strahlendem Weiß aus dem Grabe hervorschreitende Christus. Am feinsten ist die Ueberstrahlung der am Grabe knieenden Engel in Weiß und zartem Blau durch das vom Herrn aus-

[1] cf. Woermann: A. R Mengs in: Zf. f. bild. Kunst N.F. V, 1894, p. 176: bei Besprechung von «Kleopatra und Antonius»: «Seiner Formensprache nach wirkt es wie ein Nachklang der Kunst Poussins oder wie ein Vorklang der Art J. L. Davids.» Aehnlich zwischen Barock und Klassizismus stehen auch Mengs' Dresdner «Himmelfahrt» und die religiösen Bilder Tischbeins.

gehende Licht. Störend wirkt auf der Radierung die Uebereinstimmung in der Bewegung des Herrn und des forteilenden Kriegsknechtes: die erhaltene Skizze ist darin glücklicher, indem hier den vorderen Arm des Soldaten die mit dem Bildrand hochgehende Palme überschneidet.

GESELLSCHAFTSBILDER.

Das Glanzstück der französischen Rokokomalerei ist das Gesellschaftsbild: hier leistete sie ihr bestes, weil es das echteste, dem Leben abgelauschte war. Merkwürdigerweise fehlt diese Gattung ganz bei Tischbein, obwohl er sie doch in den 40er Jahren schon in ihrer Blüte angetroffen hat. Keine «Unterhaltung im Freien», kein «Jagdfrühstück» ist auf uns gekommen. Was man mit dem Namen «Gesellschaftsbild» benennen könnte, sind lediglich zwei kleine Serien, und mehr im Geschmack der Niederländer als der Franzosen. —

Von einer Reihe von vier Bauernszenen, vollständig in der Art Teniers, in der Kasseler Galerie, berichtet Engelschall, daß sie auf Bestellung des Landgrafen, und zwar täglich eine von ihnen, gemalt seien. So sollte man denken, daß sie ohne jede Vorarbeit, gleich auf den ersten Anhieb entstanden wären, wie so manches selbständige Bild. Das ist aber nicht der Fall; denn im Berliner Kupferstichkabinett hat sich zu Nr. 703 eine leicht in Tusche angelegte Vorzeichnung erhalten, die eine etwas abweichende Komposition aufweist. Obwohl die Malweise sich ganz an Teniers anlehnt, ist sie durchaus nicht als unglücklich zu bezeichnen; manche Motive sind gut verwertet und auch die Farbe gelingt Tischbein besser als den meisten anderen Nachahmern der Niederländer seiner Zeit.

Weit bedeutender ist seine zweite Schöpfung: vier Illustrationen zu den «drei Sultaninnen» von Favart, jenem Lust-

spiel, das in der Mitte des 18. Jahrhunderts seine Siegesreise durch ganz Europa machte und dem auch Lessing in der «Hamburgischen Dramaturgie» eine seiner seltenen günstigen Kritiken schrieb (33.—35. Stück). Was den Ausdruck angeht, so ist dieser kleine Zyklus ohne Zweifel unseres Meisters glücklichste Schöpfung: das mürrische Schmollen, das übermütige Triumphieren, der Zorn des Sultans: sie sind mit der gleichen Sicherheit, fast Selbstverständlichkeit vorgetragen. Im allgemeinen stehen diese Bilder auf gleicher Stufe mit französischen und deutschen Intérieur-Schilderungen verwandter Art, doch ist ein gewisser spätholländischer Einschlag nicht zu verkennen. Schon die Szenerie weist darauf hin: ein behaglich geräumiges Zimmer, in feiner, matter Beleuchtung, die aus dem hohen Seitenfenster kommt; der Boden mit Fliesen ausgelegt, die sich zur dunkelgrünen, stark im Schatten liegenden Wand hin verkürzen. Vorzüglich fügen sich diesem Raume die Personen ein: auch sie stehen behaglich im Zimmer, nie drängen sie sich oder rücken auch nur dem Bildrande zu nahe. Bezeichnend ist, wie einmal der hellbeleuchtete, weiße Turban des Sultans vor dem dunkeln Grunde steht oder wie das Licht aus dem hohen Fenster in die Mitte des Zimmers geworfen wird und dort ein zeichnerisch etwas unklares, aber malerisch sehr wirksames, weißes Taschentuch hervorhebt, das in Hüfthöhe von den beiden Sultaninnen gehalten wird und einen viel stärkeren Akzent erhält, als es das Gegenständliche erforderte. Auch einzelnes in den Personen trägt spätholländischen Charakter: so die Sultanin, die sich in gelber und blauer Seide dem auf dem Divan sitzenden Sultan in leisem Tanzschritt nähert, die Laute unter dem Arm haltend: die Silhouette ist ganz geschlossen: in gerader Linie vorn und am Rücken heruntergleitend, und die Farbe dem angepaßt: die vordere Hälfte der im Profil stehenden Gestalt in glänzend gelber Seide und hinten der blaue Seidenmantel, unten in feinem Schwunge in einer kleinen Schleppe endend. Sehr lehrreich ist hier eine

frühere, 1767 datierte Fassung in Dessau: die Tänzerin in hellrosa und grausilber, der Tanzschritt etwas ausfahrender und die Linienführung lebhafter: der Mantel das Gewand in zierlich elegantem Bogen überschneidend. Ein direkter Beweis aber für die Abhängigkeit von den Spätholländern wird erbracht durch die Rückenfigur auf dem Gastmahl, die fast genau der betreffenden Gestalt auf dem Bohnenfest Jan Steens entnommen ist: auch bei Tischbein das dunkle Blau, fast dieselbe Form des Halsausschnittes und ebenso im Haar eine rote Schleife, die in den Nacken hineinhängt. —

Zu dieser Gruppe möchten wir noch ein paar Familienbildnisse ziehen. Das beste stellt Tischbein selbst mit seiner ältesten Tochter im Atelier dar (im Besitz der Familie Strack, Berlin-Grünewald). Das feine Blau und Weiß seiner Tochter ist wieder vorzüglich in die dunklere, bräunliche Umgebung hineingestimmt. Hier sieht man, daß jene eben erwähnte Anlehnung an die Holländer nicht willkürlich geschehen ist: sie kam vielmehr des Künstlers Bestrebungen zu Ende der 70er Jahre durchaus entgegen: auch hier kommt aus einem hohen Seitenfenster das Licht voll hereingeströmt, doch unruhig spielt es auf den tausenderlei Gegenständen; so steht z. B. die Hand des Malers sehr fein in dem Wechsel von Licht und Dunkel; dann achte man auf die helle Katze vor dem dunkeln Grunde und das dunkle Hündchen auf dem hellen Boden Auch das Rotkehlchen im Käfig zeugt von demselben Gefühl. Der Art nach steht dieses Bild durchaus in einer Reihe mit den damaligen Intérieurschilderungen. — In einem Familienbilde der Nationalgalerie möchte man die feine Hand jener Darstellung nicht wiedererkennen: die beiden Werke verhalten sich etwa zueinander wie die Historien der 80er zu denen der 70er Jahre, ja, die Qualität ist hier noch geringer. Nur mit Mühe findet man einige gute Seiten, so der mit einem Anflug von Humor herausgearbeitete Gegensatz zwischen dem Herrn von Apell, der befangen und verliebt mit leicht geröteten Wangen

auf seine vor ihm sitzende Braut niederschaut, und dem Pastor Klingender, der mit seinem schmalen Theologengesicht fest aus dem Bilde heraus den Beschauer anblickt. In seiner Braut Wilhelmine fällt es schwer, das fröhliche Gesicht ihres früher behandelten Porträts zu erkennen: so stumpf in der Farbe und matt im Ausdruck steht es hier. Um das Bild ist ein brauner Rahmen in Form eines Fensters mit Brüstung geführt, wie es sich in damaligen Bildern häufiger findet, wohl als letzter Nachklang holländischer Bilder in der Art des Dou. — Mit diesem Werke auf engste verwandt ist eine «Maskenszene» in Kassel. Doch ist die Malweise so unerfreulich, daß es wohl sicher nur der Werkstatt zuzuweisen sein wird. —

LANDSCHAFTEN.

Von diesem Teile seiner Kunst war noch nicht die Rede, obwohl er auf seinen Historien keinen geringen Raum einzunehmen pflegt. Und doch ist es die unbedeutendste Seite seines Schaffens, sie ließe sich mit aller Kürze abtun und bietet nur insofern Interesse, als sie als typisches Beispiel dafür gelten darf, daß in keiner Periode der Kunst die Landschaftsmalerei so daniedergelegen hat wie im Rokoko. Aus zwei gänzlich getrennten Elementen setzt sich Tischbeins Landschaftskunst zusammen: das eine kann als Endglied jener Kette gelten, die von Rubens über die Großmeister des französischen Rokoko führt, das andere ist der Ausläufer der spätrömischen Richtung, nicht ohne Einschlag von Vernets Kunst, der während Tischbeins Pariser Aufenthalt dort seine Triumphe feierte und dem er manche Requisiten, wie den festen Rundturm und die Meeresbucht entlehnt. Diese Kulissen spielen auch in der ersten Landschaftsmanier ihre Rolle. Die letztere Art operiert mit grauschwarzen, hochgetürmten Wolken, aus

denen die glutroten Strahlen der untergehenden Sonne brechen. Unheimlich düster wird die Gegend beleuchtet: eine tiefausgeschnittene Bucht, an der die Zelte aufgespannt sind, oder, auf seinen religiösen Bildern, ein dunkler See, an dessen Ufer die nie fehlende hohe Palme steht. Die andere Manier hat mit dieser gar nichts gemein: sie ist die typische Rokokolandschaft: einfache Nachahmung der Hauptformen, wie sie sich der ersten Betrachtung darbieten: ohne irgendwelches nähere Studium: man sehe nur, wie er eine Wiese malt: eine grüne Fläche, glatt wie eine Wand und darauf dunklere Tüpfchen gesetzt. Die Bilder pflegen nur in zwei Tönen zu stehen: einem matten Grün: Wiesen und Hügel, und einem dazu gestimmten, mattblauen Himmel. Zumeist ist Abendbeleuchtung gewählt, die Sonne schon hinter dem Hügel verschwunden, wodurch jener flaue Glanz der eben hereingebrochenen Dämmerung entsteht. — Der Künstlers Hauptleistung sind wohl die sechs hohen Landschaften für das Jagdschloß Wabern, jetzt in Philippsruhe, auf denen Herren und Damen des Hofes in rotem Frack zur Jagd ausreitend erscheinen. Einmal hat sich der Maler selbst dargestellt, mit seinem Zeichenblock auf den Knieen. Während die Bilder die ganze Höhe des Zimmers einnehmen, reichen die Personen nur ungefähr bis Mannshöhe und auch der Horizont liegt sehr tief. Nur ein Baum zur Seite ragt bisweilen hoch hinauf. Wir haben also den gewöhnlichen Typus für derartige Darstellungen. Die dominierenden Farben rot und grün sind vorzüglich miteinander verbunden; und so zeichnen sich die Landschaften gerade hierin sehr vorteilhaft aus vor einer Reihe von Aquarellzeichnungen, welche die Kasseler Landesbibliothek verwahrt, zum größten Teil aus den 80er Jahren datiert. (Die Reproduktion einzelner von ihnen in den «Kunstdenkmälern von Hessen-Kassel», Band Landkreis Kassel, 1910, geben einen viel zu günstigen Eindruck von ihrer Qualität.) Auch sie sind im Vordergrunde mit Herren vom Hofe in roten Röcken besetzt:

diese aber könnte man ausschneiden ohne dem Bilde zu schaden: so fallen hier die beiden Farbklänge auseinander; ja, bisweilen ist sogar die Luftperspektive mißraten. Freilich darf man nicht allzustreng mit diesen Leistungen ins Gericht gehen: denn gerade diese Landschaften der Landesbibliothek, die nur Ansichten von Wilhelmshöhe oder aus Kassel selbst bringen, wollen zumeist nichts weiter sein als exakte Naturwiedergabe im Sinne unserer Photographie: nichts beweist das mehr als die zahlreichen, in Gemeinschaft mit Du Ry gemachten Häuser- und Platzaufnahmen.

Doch täten wir dem Künstler Unrecht, wollten wir nicht eine seiner frühesten Landschaften erwähnen: eine Aussicht von seinem Hause in der Bellevue auf die Schlacht von Sandershausen. Während seitwärts an den Abhängen zur Karlsau die Bastion und die Orangerie stehen, breitet sich im Mittelgrunde das freie Feld mit Gebüschen, Hecken und Häuserchen mehr als Ortschaften aus. Das Figürliche ist ganz untergeordnet: eine Schar Reiter sprengt gerade gegen das Dorf an. Zwar ist der Gesamtton das allen seinen Landschaften eigene kalte Grün, aber hier herrscht nicht die sonst übliche matte Abendbeleuchtung, sondern hell und kräftig fällt das frische Tageslicht auf die Felder und Häuserchen des Mittelplans. Sehr delikat ist vorn die Beleuchtung der Orangerie, vor allem aber die Kleinmalerei der Kanonen und ihrer Bedienung, wo fast nur das rote Fleckchen der Uniform und das Pulverdampfwölkchen hervortreten. Der Himmel zeigt nicht die gleichmäßig fade Beleuchtung der späteren Jahre, sondern ist frisch belebt durch die vom Wind einhergetriebenen Wolken: hier liegt eine äußerst lebendige Studie nach der Natur vor, wie sie sich ihm gerade im Augenblicke der Schlacht darbot. —

Noch einer Landschaft haben wir zu gedenken: der auf dem «Fürsten von Bückeburg». Nicht als ob sie irgend welchen Eigenwert besäße: gerade darin vielmehr, daß sie eines solchen entbehrt, daß sie sich dem Bildganzen unter- und einordnet,

besteht ihre Stärke. Nirgends ist ihr nur andeutender Charakter besser am Platze als hier: in Hüfthöhe zieht sich in sanfter Schwingung die Hügelkette hinter dem Fürsten durch das Bild: kaum bemerkt man das ganz der Silhouette sich einfügende Städtchen am Abhang, das auch farbig gerade nur angedeutet ist. — Ebenso hat die Baumkulisse auf «Didos Tod» lediglich den Zweck, die durch die Figur betonte Diagonalrichtung zum Bildrande fortzuführen und zu verstärken; und als ähnliches Mittel sind die zwei Bäume im Hintergrunde auf «Coriolan empfängt seine Familie» verwendet.

Hier fügt sich am schicklichsten das Stilleben ein: nur ganz weniges läßt sich mit diesem Namen bezeichnen: ein «Totes Reh», 1769 datiert, ist Dilettantenarbeit schlimmster Sorte, das wichtigste findet sich auf den Werken der letzten Jahre: dem «Curius Dentatus» und dem «Cincinnatus»: ein Korb mit Gemüse, ein paar Hühner, die rötlichen Orangen in dem grünen Laub: das alles ist zwar noch ganz mit der Rokokotechnik gemalt, gemahnt aber doch schon leise in Beleuchtung und Farbe an die Kunst des beginnenden 19. Jahrhunderts, was um so auffälliger ist, als sowohl Engelschall als auch ein gerade zu Besuch weilender Kunstschriftsteller (Huber und Rost, II, p. 160) berichten, daß der Künstler das Einzelne nur mühsam mehr zu sehen vermochte, so daß seine Tochter ihm die Farbe auf der Palette zubereiten mußte. —

RADIERUNGEN UND HANDZEICHNUNGEN.

Im Vergleich zu den Gemälden nehmen die Radierungen nur einen bescheidenen Raum ein, doch sind sie z. T. so bedeutend, daß sie eine etwas eingehendere Betrachtung verdienen. Leider hat unser Künstler, was schon seine Zeitgenossen beklagten, sehr wenig mit der Nadel gearbeitet: nur

13 Radierungen zählt Nagler auf, davon sind zwei zweifelhaft und drei andere habe ich in keinem der großen Kupferstichkabinette finden können, so daß nur acht Blätter verbleiben. —

Eine zeitliche Reihung läßt sich hier, im Gegensatz zu den übrigen Arbeiten des Meisters, leicht aufstellen, da man ziemlich deutlich den Fortschritt in der Technik und illusionistischen Behandlung verfolgen kann, und einige Stücke sind auch datiert.

Sofort als Erstlingswerk, fast nur als Versuch, zeigt sich «Herkules und Omphale», das noch in Mainz verfertigt wurde. In einzelnen Teilen hat es etwas kupferstichähnliches an sich, und in der Brustpartie des Herkules zeigt sich noch die Unbeholfenheit des Anfängers im Schattieren bei dem Versuch, die starken Licht- und Schatteneffekte des Bildes wiederzugeben, das in manchem etwas anders komponiert ist. —

Die nächste Stufe wird dargestellt durch eine Reihe von drei Radierungen: «Venus und der schlafende Amor», «Amor, den eine Biene stach, und Venus»: diese beiden als Gegenstücke, und eine «Liegende Flora mit Engeln». Die Nadelführung ist wesentlich feiner und hat sich ganz von der Stichmanier befreit. Im einzelnen werden schon komplizierte Motive klar gelöst, wie die Hüftpartie des schlafenden Amor. Der Uebergang von Licht zu Schatten ist durch Punktierung feiner bewerkstelligt. Das späteste dieser drei scheint uns die «Flora mit Engeln»: die Punktiermanier tritt zurück oder verliert doch das Kleinliche, die Striche werden länger und energischer. Den Rücken des als Repoussoir dienenden Mädchens ist wesentlich besser als die entsprechende Partie des Amor dort. Die Lichtgebung ist eine äußerst freie: man kann geradezu sagen, daß das volle Mittagslicht auf den Busen der Flora herabströme. Doch ist die Wirkung noch dadurch etwas diffus, daß noch nicht in die Schatten energisch mit kräftigen, tiefen Strichen gegangen wird. Dies findet sich erst in den nächsten beiden, wieder zusammengehörigen, 1757 datierten Blättern:

«Thetis zeigt Achill die Waffen» und «Menelaus und Paris». Beide Bilder wiederholen, genau im Gegensinn die Bilder von Wilhelmshöhe. Hier ist bereits sehr klar das wesentliche, in diesem Falle also das figürliche, betont und die Akzidentien treten mehr als auf den Bildern selbst, zurück. Die Abgrenzung von hell und dunkel ist sehr viel feiner als früher, besonders aber zeigen sich hier zwei Fortschritte: höchst energisch werden die einzelnen Striche nach ihrem Licht- oder Schattencharakter differenziert, kein zaghaftes Tasten mehr wie früher, sodann aber die hier erreichte bedeutende Illusionskraft, verbunden mit freiester malerischer Wiedergabe der Details, wie der Haare der Thetis oder Achills Helm. Das zweite Stück scheint in einzelnen Partien, wie dem Schild des Menelaus, etwas flüchtiger behandelt. Das größte radierte Blatt, die Hamburger «Auferstehung» von 1763, schließt sich der Art dieser Werke im wesentlichen an. Als das reifste Werk dürften die «Badenden Mädchen» gelten: das Herausarbeiten der Lichter und Schatten ist hier am energischsten und mit den wenigsten Mitteln erreicht, das emporgeraffte Gewand der einen ins Wasser steigenden im Motiv äußerst kompliziert doch überraschend einfach gearbeitet. Das Stück entbehrt nicht einer koketten Sinnlichkeit: in der Art, wie der Körper der beiden hinteren Mädchen von der Wasserlinie überschnitten wird, zeigt sich Tischbein durchaus seinen französischen Rivalen ebenbürtig Und auch in der Führung der Nadel steht er in vorderster Reihe seiner Zeitgenossen: man braucht nur eine Radierung gleichen Inhaltes von Boucher zu vergleichen: in Komposition und Technik ist Tischbein hier unstreitig ihm überlegen, sogar der Vortrag weit delikater. So scheint auch dieses Blatt sehr beliebt gewesen zu sein: davon zeugt die Kopie (im Gegensinn) des vorderen Mädchens von dem französierten Welté, doch ist die Feinheit gänzlich verschwunden, die geradezu farbige Wirkung gänzlich verblaßt. In dieser Manier scheint Welté noch eine Reihe weiterer Radierungen erfunden zu

haben, ohne doch auch in diesen selbständigen Schöpfungen Tischbein nur annähernd zu erreichen.

Was sich sonst noch an Radierungen erhalten hat, ist unbedeutender: Kästner, ein äußerst seltenes Blatt, das, nach dem Alter des Dargestellten zu schließen, früher als das Bild der Kasseler Galerie anzusetzen ist. Es ist deshalb weniger glücklich, weil es nach einer Zeichnung radiert ist und allzusklavisch deren Einzelheiten zu folgen sucht: ein wenig geglückter Versuch in der Art seines Neffen.

Bereits von Nagler angezweifelt ist die «Hoffnung», eine sitzende Frauengestalt, auf die See blickend und zur Seite den Anker: obwohl in manchem dem Meister verwandt, dürfte sie nur von dem jüngeren Tischbein stammen; ein von diesem bezeichnetes Stück; «Mädchen, den Arm auf einen Felsen gestützt, mit einem Hündchen» ist diesem Blatte ganz analog, insbesondere weist die Zeichnung des Felsens in beiden Fällen die größte Verwandtschaft auf.

Ueberblicken wir diese kleine Reihe von Radierungen, so finden wir sehr bedeutendes entwickelt, das sich neben dem besten Zeitgenössischen in Deutschland sehen lassen kann. Mannigfache Versuche werden zwischen den einzelnen Etappen liegen, doch keine ausgeführten Arbeiten, da doch Nagler ihre Zahl nur auf dreizehn gebracht hat, und schon die Zeitgenossen, nicht ohne Bedauern, nur dieselbe Reihe oder gar noch weniger kannten[1]. Die Radierungen gehören zu des Künstlers ansprechendsten Leistungen.

Kurz sind hier die spärlich erhaltenen Handzeichnungen einzufügen. Soweit sie Skizzen darstellen, geben sie bereits die vollendete Komposition; die Richtigkeit der Zeichnung wird sehr oft einem bestimmten Effekte zuliebe aufgegeben, wie z. B. auf der Athena, die dem Odysseus erscheint (im Berliner

[1] Meusels Mus. f. Künstler und Kunstliebhaber XII, p. 117, Note (1792): kennt nur sieben Radierungen.

Kupferstichkabinett), wo die Göttin mit großem Geschick und nicht ohne Geschmack in der Bewegung ausbalanciert ist: sie schwebt auf einer Wolke heran, neigt, vom Rücken gesehen, den Kopf etwas abwärts und streckt die Hand aus, vor sich hinweisend auf Odysseus, während der hintere Arm, um das Gleichgewicht zu halten, mit der langen Lanze weit zurückgenommen ist. Mit dem einen Fuße berührt sie bereits den Boden. Sehr geschmackvoll werden diese divergierenden Bewegungen durch die faktisch ganz unmöglichen Faltenwürfe des Mantels aneinander angeglichen.

ZUSAMMENFASSUNG.

Ueberblicken wir das gesamte Werk Tischbeins, so zeigt sich uns ein äußerst buntes Bild. Es ist so unorganisch, daß wir es kaum mit einem gemeinsamen Rahmen zu umspannen vermögen: Eigenes, französische, italienische und holländische Elemente stehen beieinander, ohne daß das eine vom andern etwas wüßte; auch durch den Geist der Zeit werden sie nicht geeint, denn die religiösen Bilder haben nichts mit dem Rokoko zu tun. Und eine klare Entwickelung zeigt sich nur während der letzten fünfzehn Jahre.

Was mühselig die früheren Generationen Stück für Stück erworben hatten, das fiel dem Rokoko ohne weiteres in den Schoß. So gelten die Worte Fortlages in seiner Petersmonographie auch für Tischbein (p. 36): «An ein Werden, an ein Reifen des Künstlertums hat man natürlich auch bei Peters zu denken, auch die leichteste Begabung, auch der Sohn einer reifen Kunstepoche muß das Ererbte erwerben, um es zu besitzen. Aber wie das bei einem Talent dieser Art, das in einer solchen geboren und groß geworden, zu sein pflegt, kaum anders sein kann: von einer eigentlichen Entwickelung ist wenig oder nichts zu spüren. Es gibt innerhalb des Petersschen Oeuvres bessere und schlechtere Sachen, sie unterscheiden sich der Qualität, aber nicht der zeitlichen Ausreifungen voneinander. Nur in den letzten anderthalb Jahrzehnten von

Tischbeins Leben ist es anders: da merkt man deutlich das Hereinbrechen der neuen Zeit, ohne daß er jedoch sein Rokokotum je verleugnete. So ist bei den allerdings nur selten vorkommenden, unbezeichneten Werken eine Datierung äußerst erschwert. Bilder, die durch Thema und Format deutlich als Pendants gekennzeichnet sind, deren Behandlung auch genau dieselbe ist, sind doch durch einen Zeitraum von oft mehreren Jahren voneinander getrennt. Und eine weitere Schwierigkeit besteht in der Trennung von eigenhändiger und von Werkstattarbeit: manches ist künstlerisch so hochstehend und delikat in der Ausführung daß ein sicherer Maßstab für eine durchgreifende Trennung gewonnen zu sein scheint, dann aber wieder steht man vor höchst mäßigen Sachen, die durch Signatur und häufig durch einen langen Satz als eigenhändig beglaubigt sind und die vollständig von derselben Hand gemalt sein müssen: da entsinkt dann wieder der künstlerische Maßstab und man ist zu dem Geständnis gezwungen, daß eine scharfe Trennung nicht möglich ist, wenn man sich nicht aufs Raten und unbeweisbare Vermuten stützt: in Fällen, wo doch auch der Maßstab des sonst so bildungsfähigen Gefühls aussetzt.

Tischbein ist in Paris bei Charles André Vanloo in die Lehre gegangen, doch zeigt seine Kunst weit mehr Verwandtschaft mit der des zwar gleichaltrigen, aber fortschrittlicheren Boucher. Inwieweit ein eigentliches Schülerverhältnis zu diesem vorliegt, wie es Michel (p. 10) voraussetzt, ist uns unbekannt; Engelschall weiß nichts davon zu berichten. Die Tatsache der Abhängigkeit Tischbeins von seiner Kunst ist unbestreitbar und schon von Waagen (Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, II, p. 287) bemerkt worden. Dagegen hat er mit Watteau, wie ebenda behauptet wird, nichts gemein, was sich nicht aus dem gleichen Charakter des Rokoko erklärte. Bei Vanloo stehen noch deutlich die beiden Elemente, aus denen die französische Kunst erwachsen, nebeneinander: das

niederländische (cf. das Familienporträt in Braunschweig) und das italienische (cf. den Stich von Horthemels nach der 1729 gemalten Bethsabée, die in allem ganz veronesischen Charakters ist). Zwar verschmolzen die beiden, wie der Stich von Lempereur nach «les Baigneuses» zeigt: aber man muß dieses Blatt vergleichen mit Bouchers bekannter «Badenden Diana» im Louvre und daneben ein verwandtes Blatt von Tischbein legen, um zu sehen, daß er weit mehr von der Art des Großmeisters des Rokoko hat als von seinem eigentlichen Lehrer. Noch deutlicher zeigt es sich bei einem Vergleich der «Maria Lescynska» im Louvre (1747 ausgestellt), der großen «Madame de Pompadour» (1757) und der «Landgräfin Maria» (wohl 1760): die Maria Lescynska steht noch steif und feierlich im Bilde, sehr streng fällt der Reifrock ab. Das Tabouret mit den Blumen und der Büste des Königs ist malerisch der Königin gleichwertig gehalten, fast als Gegengewicht; und Säule und Draperie gehen noch nicht mit dem rauschenden Elan des Rokoko, sondern mit der etwas dumpfen, drückenden Schwere des Barock in die Höhe. Bei der Pompadour hingegen ist das Schwergewicht ganz auf die eine Seite geworfen, die Linienführung höchst kapriziös und die malerische Behandlung viel freier. Ueber die Verwandtschaft dieses Bildes mit der Landgräfin Maria ist bereits oben gehandelt. — Einen direkten Einfluß französischer Kunst auf Tischbein möchten wir mit dem Jahre 1748 abschließen: in Italien kam er ganz in andere Strömungen hinein: am ehesten wird er in Mainz 1751—53 noch französische Originale gesehen haben; nach Kassel aber dürften fast nur Stiche zu ihm gekommen sein: im Besitz der hessischen Landgrafen fand sich kein zeitgenössisches französisches Bild (cf. auch den Galeriekatalog von 1783!): sehr erklärlich: einmal aus den politischen Verhältnissen, sodann aber hatte der Hof auch kein Bedürfnis nach solchen, da er ja seinen in Frankreich gebildeten Hofmaler besaß. Ferner werden sicher im 18. Jahrhundert moderne Bilder in noch weit

geringerer Zahl über die Grenzen gewandert sein als heutzutage. Anders liegt es naturgemäß mit den Stichen, hier lassen sich bisweilen in den Motiven Entlehnungen nachweisen, so nach Surugues d. Aelt. (1686—1762): «Venus vole au secours d'Adonis blessé», schon 1716 datiert: die Komposition stimmt mit der Tischbeinschen auf Wilhelmshöhe, nur ist das Bild reicher und breiter ausgeführt; auf den Zusammenhang von «Herkules bringt dem Admet die Alceste zurück» und dem gleichen Stich von Desplaces nach A. Coypel ist bereits hingewiesen.

Hier wäre die Stellung der englischen Kunst kurz zu erwähnen: gerade Kassel stand zu England in guten Beziehungen: durch Friedrichs Gemahlin und das Bündnis im siebenjährigen Kriege; doch sind keine künstlerischen Einflüsse mit herübergekommen: von den Großmeistern war Reynolds der älteste: gleichaltrig mit Tischbein weilte er ungefähr zur selben Zeit in Italien (1749—52). So beginnt sein Einfluß naturgemäß erst mit der nächsten Generation, zuerst auf die nach England gehenden Künstler zu wirken: als erster war, 1768, Zoffany durch Zufall hingelangt. Am wichtigsten war der englische Aufenthalt der internationalen Angelika Kauffmann (1765). Doch der entscheidende Einschlag kam auf dem Umwege über Italien mit Füger, Friedrich August Tischbein und, nur in einzelnen Arbeiten, mit Wilhelm Tischbein (cf. Landsberger, p. 112 u. 114). Auch findet sich am hessischen Hofe kein englisches Porträt, nur die vielbegehrten bunten Kupferstiche (Knackfuß, Kunstakademie, p. 84) sind in größerer Zahl nach Wilhelmshöhe gelangt. — Viel früher als die Maler gingen die Architekten nach England.

Nicht so bestimmend wie Frankreich wirkte Italien auf Tischbein ein, trotz seines dreijährigen Studienaufenthaltes: er selbst sagt, daß er Vanloo mehr als Piazetta verdanke (E., p. 154). In den religiösen Werken zeigt sich nur die Herrschaft des spätrömischen Barock, nichts von der Kunst des

Tiepolo, obwohl doch auch Piazetta bisweilen ähnliche Aufgaben wie dieser löste (Sack, Tiepolo, Abb. 31). Zum Teil mag das seinen Grund darin haben, daß den Künstler im Norden keine derartigen Aufgaben erwarteten: es ist der scharfe Schnitt zwischen Nord- und Süddeutschland, daß dort das glänzendste an Rokokomalerei ohne Zweifel im großen Deckenbild in Palast und Kirche geleistet wurde, während im Norden nur Sürporten und kleinere Deckenstücke einen bescheidenen Ersatz boten. Wurden später in Kassel einmal größere Arbeiten gefordert, so wurden diese von Tischbeins jüngerem Bruder Valentin geleistet, wie die Dekorationsmalereien für das 1765 errichtete Opernhaus (Gerland, Du Ry, p. 124).

Der dritte fremde Faktor in Tichbeins Kunst ist der holländische. Gemeiniglich herrscht die Ansicht, das Rokoko habe den Niederländern kein Verständnis entgegengebracht: man pflegt das a priori zu folgern aus dem so ganz verschiedenen Charakter der beiden Kunstarten. Aber schon die Tatsache, daß allerorten Niederländer gesammelt wurden, sollte stutzig machen: nie gab es eine wertvollere Sammlung holländischer Bilder als die der Kasseler Galerie in ihrem alten Bestande: und sie war von dem Schöpfer von «Wilhelmstal» zusammengebracht worden. Gerade in Norddeutschland fand die stammverwandte Kunst volles Verständnis. Wer ein vollständiges «niederländisches Kabinett» haben wollte, mußte Bilder von Künstlern besitzen, denen auch wir einen ersten Platz einräumen. Ja, man hört schon Klagen, wie: «Rubens, v. Dycks und Rembrandts muß man den Galerien großer Herren überlassen, andere Sammler begnügen sich mehrenteils mit Arbeiten ihrer Schüler.» (Bibl. d. schönen Wissenschaften und Künste X, p. 312.) Auch in der Heimat des Rokoko, in Frankreich, herrschte dieselbe Vorliebe für die Holländer: das beweisen die vielen Stiche nach ihnen, die zahlreicher vervielfältigt wurden als die Italiener. Dem herrschenden Geschmack fügten sich die Maler: allerorten entstanden Landschaften und Inté-

rieurs in holländischer Manier, am bekanntesten die von Dietrichs und der Frankfurter Gruppe. Der feinste von allen ist Urlaub, von dem sich eines seiner besten Sachen, ein Küchenintérieur, auf der Kasseler Murhard-Bibliothek befindet. Hier hält er sich frei von dem Fehler, dem die meisten seiner Kollegen verfallen sind: vor der Vergröberung der alten Meister, insbesondere des Farbengeschmacks. Doch auch selbständige Künstler, Meister des echten Rokoko, bildeten sich an den Holländern und verarbeiteten sie, wie wir es bei Tischbeins Gräfin Stadion und den «drei Sultaninnen» trafen, und wie es uns höchst frappant bei Pesne entgegentritt in einem weiblichen Bildnis der Schweriner Galerie (Nr. 819), das man geradezu als eine Uebersetzung von Rembrandts Kasseler «Saskia» ins Rokoko bezeichnen könnte. Gerade darin, wie selbständig und fein diese Anregungen einer großen Kunst verarbeitet wurden, zeigt sich zugleich die Höhe des Rokoko, und so sehen wir, daß auch in dem oft mit dem Gros zusammen abgeurteilten Tischbein ein echt künstlerischer Kern steckte.

Nur muß man diesen freilich am richtigen Ort suchen. Bei den alten Meistern pflegt man wohl das Schwergewicht auf den Ausdruck zu legen und ihnen darüber manche technische Unbeholfenheit nachzusehen. Ebenso mit dem Rokoko verfahren aber hieße den Geist dieser Epoche verkennen, wie es Generationen hindurch geschah. Denn ihre Größe lag nicht in dem einseitig tiefen Erleben der Dinge, sondern in dem freien Spiel mit ihnen. Und dazu gehört in erster Linie die Beherrschung der Formen. Und hat es je eine Zeit gegeben, die darin mehr vermocht hätte? Ebenso viel auf einzelnen Gebieten vielleicht die Spätgotik (die man füglich nach ihrer künstlerischen, historischen und psychologischen Stellung als das gotische Rokoko und nicht als das gotische Barock bezeichnen sollte), aber in der Durchdringung aller Formen mit demselben Geiste, in dem Zusammenarbeiten aller Künste zu Einer Wirkung übertrifft das Rokoko alle andern Perioden. Das feinste darüber stammt

wohl aus Schmarsows Feder in seinem «Barock und Rokoko». So nimmt jetzt auch die Ausbildung der Künstler eine längere Zeit in Anspruch als früher. Naturgemäß stand, durch die Eigenart des Rokoko bedingt, die zeichnerische Ausbildung obenan: «Wer malen will, darf vor zehnjähriger Uebung im Zeichnen keinen Pinsel berühren», sagt Knoller (Popp, Martin Knoller, p. 13); Du Ry lernte zwei Jahre lang Ornamentzeichnen ehe er sich ganz architektonischen Aufgaben zuwandte (Gerland, Du Ry, p. 61). Die Seite von Tischbeins Kunst, die neben seiner koloristischen Begabung das höchste Lob verdient, ist sein zeichnerisches Können, wie es sich in den Radierungen, Handzeichnungen und Farbskizzen äußert. — Ueberall wurden im achtzehnten Jahrhundert Kunstakademien gegründet, noch zahlreicher erstanden die bescheideneren Zeichenschulen: billig wäre es darüber zu spotten, daß aus ihnen kaum große Künstler hervorgegangen sind; denn man wird dem mit vollem Recht entgegenhalten können, daß in keiner andern Periode die künstlerische Bildung in so breite Schichten gedrungen war: überall hören wir, daß die Akademien lebhaften Zuspruch erhielten vom Publikum, das nicht daran dachte, sich zum reifen Künstler heranzubilden: gab es doch eigene Liebhaberklassen (Knackfuß, Geschichte der Kasseler Kunstakademie, p. 46: Satzungen der Maler- und Bildhauerakademie, § 6: «Die dritte Klasse soll sich aus Privatleuten zusammensetzen, die, ohne Maler, Bildhauer oder Kupferstecher zu sein, doch geschmackvolle Künste ausüben.»). Besonders die Damen beteiligten sich lebhaft: 1748 soll Du Ry aus Paris Kupferstiche zum Kopieren für die Gemahlin des Statthalters nach Kassel schicken; Tischbeins Tochter Amalia war geradezu Künstlerin, auf den Ausstellungen der Akademie wurden wiederholt auch den Damen Preise zuerkannt.

Eingehender Beachtung wert erscheint sodann die wichtige Frage: Welchen Teilen der Natur wendeten die Maler vorwiegend ihre Aufmerksamkeit zu? Das zeigt die Tischbeinsche

Kunst mit voller Deutlichkeit: im Mittelpunkt des Interesses steht durchaus der Mensch, doch nur der des Salons. Alles, was sich in dessen Bereich befindet, gelangt zu vollendet illusionistischer Darstellung: das feine Spiel der Halblichter an den hohen Wänden, die Farben und der seidige Glanz der Gewänder, desgleichen die Atelierrequisiten: goldenes Gerät; Helm und Panzer, mittels welcher sich die überfeinerten Menschen des Rokoko in Helden Homers und der römischen Geschichte verwandeln sollten. Alles, was sich außerhalb dieses engumgrenzten Kreises befindet, verkümmert, ist lediglich «Verabredung», wie Wilhelm Pinder sagt: das Tier hat kaum einen Platz in der Tischbeinschen Kunst oder wird, wie wir es bei der «Landgräfin Maria» sehen, «zum Ornament». Ebenso steht es mit der Landschaft: genau so wie die Parks nur als Kulisse für die Schlösser dienten, funktioniert sie auch auf den Bildern nur als Hintergrund. Eine Nuancierung findet sich nirgends: es ist stets heiterer Sonnenschein. Nur so können, wie wir oben sahen, zwei gänzlich verschiedene Typen nebeneinander bestehen. Ohne Zweifel stellt das Rokoko den Tiefpunkt der Landschaftskunst dar. Angesichts der Tischbeinschen mögen wir das verurteilen, weil er es eben nicht verstanden hat oder doch nur höchst selten, wie beim «Bückeburger Fürsten», uns dafür jenes andere zu bieten, für das die strikte Naturillusion aufgegeben wurde: die Zusammenstimmung aller Teile zu einem dekorativen Ganzen.

Tischbein gehört ganz dem Rokoko an. Nur sein letztes Jahrzehnt ragt in die neue Zeit hinein. Doch ist unser Künstler von ihr ziemlich unberührt geblieben: Kassel lag still abseits von der großen Bewegung und durch Reisen ist er ihr nicht näher getreten. Auch von dem in Italien herangebildeten Nachwuchs an der Akademie hat er keine Elemente in sich aufgenommen. So sind die Veränderungen, die wir in den Historienbildern beobachteten, nicht dem Einfluß neuer Kunstwerke zuzuschreiben, sondern gehen lediglich zurück auf die allge-

meine Zeitströmung: schon im Thema gibt sich das kund: keine Mythologien, sondern nur noch Szenen aus der römischen Geschichte, eindringlich vorgetragen und nicht ganz ohne moralisierende Absicht. Wir sahen oben, wie trotz gewisser dadurch bedingter Veränderungen der Künstler keineswegs die Feinheit seiner früheren Zeit aufgibt: wir können mehr von einem literarischen als von rein künstlerischem Einfluß sprechen.

Weit interessanter ist das Nebeneinander von Rokoko und Klassizismus bei dem vier Jahre jüngeren Simon Louis Du Ry zu beobachten: aber bei ihm ist es auch erklärlicher, denn klassizistische Elemente begleiteten ihn durch sein ganzes Leben: in Paris (1748—52) lernte er bei Blondel (1705—74), der ein scharfer Gegner des Rokoko war Gerland, Du Ry, p. 54. Während seines italienischen Studienaufenthaltes hatte ihn der Statthalter beauftragt, über die Ausgrabungen von Herkulanum nach Kassel zu berichten: so geriet er hier an die Quelle der klassizistischen Strömung. In Rom findet er ausschließlich an den klassischen Bauten Gefallen: «. . . aber unglücklicherweise herrscht hier wie in Frankreich und bei uns in Deutschland der moderne Geschmack, und man läuft Gefahr, für einen schwerfälligen Geist und als erfüllt von Vorurteilen für die Alten zu gelten, wenn man es wagt, die gegenwärtige Dekorationsweise herabzusetzen; aber dies reicht nicht aus, um mich zu verhindern, den guten Werken der Alten mehr zu folgen als den Launen der Modernen, da ich hierbei des Beifalles der wahren Kunstkenner sicher bin.» (Gerland, p. 72/3): dieser Brief ist in den Jahren geschrieben, da Mengs (1752) und Winckelmann (1753) in Rom ihre Wirksamkeit begannen: sollten diese letzten Worte eine Bekanntschaft mit ihnen vermuten lassen? — Tischbein hingegen hatte 1751 Rom verlassen als einer der letzten, die noch ganz im Banne der altrömischen Barocktraditionen standen. — Jedoch bedingen derartige fast programmatische Ausdrücke keineswegs in der Praxis einen Bruch mit dem Ueberkommenen: war doch sein Lehrer Blondel noch

ein echter Künstler des Rokoko, wie aus einer Bemerkung Du Rys hervorgeht (Gerland, p. 60'1): «Ich vergaß zu bemerken, daß ich vor allem suchte, die Entwürfe mit Geschmack zu zeichnen, anstatt eine große Genauigkeit (properté) zu erstreben, wie dies die meisten Architekten tun. Ich bin der Ansicht des Herrn Blondel gefolgt, der sehr wenig darauf gibt und mich ermahnt, dies zu vermeiden, weil es meistenteils die Zeichnung trocken und von schlechtem Geschmacke erscheinen läßt.» So liefen die beiden Elemente nebeneinander her, wie auch Gerland sehr besonnen betont: Das Jahr 1767[1] bedeutet keineswegs einen scharfen Schnitt (Gerland, p. 104 und 106). Auch sind seine klassizistischen Bauten durchaus nicht steif und nüchtern, wie sie es im neuen Jahrhundert werden, sondern, hierin eine Parallele zu Tischbein bildend, das Feine und Graziöse bleibt auch da in den Verhältnissen und perspektivischen Wirkungen, wo er mit antiken Säulen operiert, wie es die katholische Hofkirche beweist, die er selbst als sein Meisterwerk ansah (Gerland, p. 110). So stehen wir nicht an zu behaupten, in Du Ry nicht nur einen der historisch interessantesten, sondern auch künstlerisch feinsten Meister dieser wichtigen Uebergangsperiode zu sehen.

In gewissem Sinne läßt sich diesem Baumeister der Maler Böttner (1752—1805) an die Seite stellen. Freilich ist seine künstlerische Begabung eine weit geringere, doch lassen sich bei ihm als einzigem unter den Kasseler Malern die beiden Elemente deutlich verfolgen. Die ansprechendsten Schöpfungen liegen bei ihm vor der italienischen Reise: zwei kleine Stücke, «Mädchen und Amor» (eines im Katalog der Jahrhundert-Aus-

[1] cf. Schmerber: Das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 35, 1902, p. 137: «Für Berlin hat Borrmann das Geburtsjahr der neuen Dekorationsmotive wie Mäander, Rosetten, Lorbeerkränze, Gehänge und hängende Tücher mit dem Jahre 1765 feststellen können»: welches Datum ebenso gemeint ist wie oben 1767 und hier nur zum Vergleich für die Stellung Norddeutschlands herangezogen wird.

stellung abgebildet) sind ein trefflicher Ausdruck der Periode der «Empfindsamkeit». Im Süden (1778—81) geriet er unter Mengs'schen Klassizismus: «Dädalus und Ikarus» in der Kasseler Galerie, «Mars, Venus und Amor» auf Wilhelmshöhe sind charakteristische Vertreter dieser langweiligen, konstruierten Kunst. Als Farben werden das helle Blau, Gelb und Rot bevorzugt, aber sie sind wesentlich härter und trockener, weniger durch Schatten belebt wie bei Tischbein, wie es das in vielen Exemplaren vorkommende Porträt Wilhelms IX. zeigt, so daß das Urteil von Knackfuß, seine Kunst könne sich nicht entfernt mit der des alten Tischbein vergleichen, völlig zu Recht besteht. Farbig diesem Bild analog zeigen sich ein paar allegorische Figuren in der Kasseler Residenz, die dort allerdings unter Tischbeins Namen gehen. Doch fällt neben der Farbe stärker noch die Komposition ins Gewicht: so steif und genau symmetrisch auf die Mittelachse bezogen hat Tischbein, auch in seinen letzten Jahren, keine Einzelfiguren geschaffen: das zeigen deutlich die neun Musen der Kasseler Galerie, die zum Teil noch in den Anfang der 80er Jahre reichen und in der Art, wie z. B. die zierlich vorgehaltene Blumenguirlande den Körper überschneidet, an ähnliches bei Nattier erinnern mögen. Hier jedoch haben wir schon deutlich die Herrschaft der neuen aus der Antike abstrahierten Kunstgesetze vor uns. Diesen drei Werken schließt sich die «Mohrenwäsche» an: der steife ungelenke Vortrag steht in unangenehmem Gegensatz zu der Art, wie diese Rokokogenreszene vorgetragen werden mußte.

In Joh. August Nahl d. J. (geb. 1752) hat sich der Umschwung zum Klassizismus vollständig durchgesetzt: 1800 wird sein Entwurf «Hektor und Andromeda» zu Weimar mit dem ersten Preise gekrönt Von seinen Zeichnungen, in drei Mappen in der Akademie bewahrt, zeigen nur die auf den ersten Seiten noch Rokokocharakter. (cf. G. Gronau: Kunstchronik N.F. XXII, II, 1910/11, Nr. 9. 16. Dezbr.)

Hier wären auch kurz die in der Residenz befindlichen

Landschaften zu erwähnen, von Hochegger aus den 60er (1764) und von Strack, einem Verwandten der Tischbeinschen Familie, aus den 90er Jahren. Jene, in einem unangenehmen Hellbraun gehalten, sind nur insofern interessant, als sie zeigen, daß der Umschwung von einheitlicher Stimmungslandschaft zur Gegend- und Gegenstandsschilderung, wie er in der Panoramamalerei des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts in Norddeutschland vollendete Tatsache ist (wie aus ihr die neue Landschaftskunst erwächst, legt die «Panorama- und Tafellandschaft» von Walter H. Dammann, Hamburg, 1910, klar) in seinem Keim schon recht weit ins achtzehnte Jahrhundert zurückreicht. — Strack[1] dagegen dürfte mit seinen Landschaften, die zum überwiegenden Teil das Datum 1796 tragen, das beste geleistet haben, was im letzten Jahrzehnt von dieser Gattung in Norddeutschland geschaffen wurde. Besonders weiß er die Beleuchtung sehr fein zu führen: seine Radierung der «Gegend von Syrakus» von 1812 gibt einen guten Begriff von seiner Art. Wir möchten ihn am ehesten mit dem ihm freilich überlegenen Jakob Dorner d. Aelt. vergleichen (Blick auf München und Landshut: München, Nationalmuseum, Kat. VIII. 1908. Nr. 208 u. 209).

[1] Ueber Strack cf. W. Tischbein, Aus meinem Leben I, p. 128. —

DIE FAMILIE TISCHBEIN.

Der Name Tischbein ist dem deutschen Publikum keineswegs unbekannt; ja, er dürfte unser berühmtester Malername des 18. Jahrhunderts sein, berühmter als der Graffs, Chodowieckis, Angelika Kauffmanns. Und doch: ein völlig leerer Begriff: man weiß nur, daß Tischbein der Freund Goethes war, daß er sein Bildnis gemalt hat, und wenn es hoch kommt, steigt der blasse Schatten eines Kasseler Hofmalers auf. Will man sich aus kunstgeschichtlichen Handbüchern belehren, so braucht man sie nicht beschämt über sein geringes Wissen aus der Hand zu legen: denn sie geben selbst nicht mehr als den Namen der Familie, bestenfalls wird ihr berühmtestes Mitglied erwähnt. So noch in Muthers Geschichte der Malerei, die über Angelika Kauffmann sieben Seiten bringt. Nur die Knackfuß'sche Kunstgeschichte geht bereits 1888 mit durchaus richtigem Urteil auf die Hauptvertreter der Familie ein. Am bemerkenswertesten aber ist eine französische Arbeit von E. Michel, zu Lyon 1881 leider nur in hundert Exemplaren gedruckt, die über sämtliche Mitglieder der Familie handelt und manches geistreiche Urteil enthält, wenn sie sich auch wenig auf die Kenntnis der Bildwerke zu stützen scheint. — Etwas mehr besagt der Katalog der Jahrhundertausstellung: obwohl er die Porträtkunst allzuweit in den Vordergrund rückt, so ist doch

in dem Hervorheben des bis dahin in weiteren Kreisen völlig unbekannten Friedrich August Tischbein ein großer Schritt vorwärts getan. Ihm folgte zwei Jahre später die eingehende Arbeit von Landsberger über Wilhelm Tischbein, die mit großer Sorgfalt geschickt den weit ausgesponnenen Beziehungen dieses universalen Menschen und Künstlers nachging. Das schwerste Unrecht aber begann der Aufsatz W. Pinders in den Schmarsow gewidmeten Beiträgen gut zu machen, indem er zuerst auf den großen Koloristen Friedrich August hinwies, verbunden mit einer Gesamtwürdigung der Familie.

Drei Künstler sind es vor allem, wie ebenfalls Pinder betont, die auch noch dann, wenn weiteres Material über die Familie bekannt geworden sein sollte, als die weit überragenden anzusehen sein werden: Johann Heinrich, Wilhelm und Friedrich August. — Von den übrigen ist heute, infolge der Fülle des erhaltenen Materials, Johann Heinrich d. J. am greifbarsten, der erste Inspektor der Gemäldegalerie (1742—1808). Sein bedeutendstes Werk ist wohl die «Radier- und Aetzkunst in ihrem ganzen Umfange», minder wichtig sein eigenes produktives Können: viel hat er nach seinem Oheim radiert, selbständige Arbeiten sind seine Tierradierungen, die jedoch in ziemlich lebloser Auffassung und unerfreulicher Technik geschaffen sind: ganz im Gegensatz zu der Art seines Oheims möchte man hier bisweilen von «Gekritzel» reden. Auch einige Landschaften existieren von seiner Hand: meist mit dieser unerfreulichen Tierstaffage besetzt. Durch ihren dunkelbraunen Ton sind sie leicht von denen seines Oheims zu unterscheiden: bisweilen liebt er phantastische Kompositionen, wie in Philippsruhe, wo er das Oktogon mit dem Herkules von Wilhelmshöhe an eine Flußmündung versetzt, aus der sich ein paar große Segler aufs freie Meer zu bewegen. Immerhin ist nicht alles so jeder künstlerischen Wirkung bar wie die beiden Ziegen (Katal. v. 1909, Nr. 486 und 487) des Germanischen Museums. Dagegen haben sich in Hamburg und Berlin ein paar Aquarelle unter

seinem Namen erhalten: Landschaften mit Herdenstaffagen in hellsten Rokokofarben: grün, rot, blau, so daß sie doch schwerlich von seiner Hand sein können, vielleicht stammen sie nur aus seinem Besitz und sind bereits in der ersten Hälfte oder der Mitte des Jahrhunderts entstanden.

Von der Kunst der übrigen Familienmitglieder ist dem Verfasser nichts bekannt geworden, was nicht schon in Michel oder im Künstlerlexikon stünde: das meiste Material steckt entweder noch verborgen in Privatbesitz, oder ist in der Folgezeit untergegangen: in öffentlichen Galerien finden sich nur zwei Bilder: das eine von Anton Wilhelm Tischbein, dem Hanauer Hofmaler (1734—1804): Venus und Amor, in Kassel: brillant gemalt, wenn auch in etwas süßlichem Rosa; das zweite, in der Hamburger Kunsthalle, stammt von Jakob Tischbein und stellt das Bildnis einer alten Dame dar: etwas ängstlicher, doch auch sorgfältiger gemalt als Johann Heinrich es zu tun pflegte: koloristisch in der Zusammenstimmung von schwarz, weiß und rosa von großer Feinheit. Leider ist auch von ihm bis jetzt kein weiteres Bild aufgetaucht (Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg, II, p. 41).

Im ganzen haben auch heute noch die Worte eines Zeitgenossen über die leicht mögliche Verwechselung der einzelnen Künstler ihre Gültigkeit (Meusel, Miszellen artistischen Inhaltes, IX, 1781, p. 136): «Die hessische Familie Tischbein, in welcher Maler- und mechanisches Genie erblich zu sein scheint, verdient, nach meiner Meinung, wegen ihrer Geschicklichkeit — nicht bekannter gemacht zu werden, denn ihre Werke haben ihren Ruhm in Deutschland, Frankreich, Italien und den Niederlanden, wo sie sich lange aufhielten, genug ausgebreitet, — sondern nach ihren Vornamen unterschieden zu werden, damit die Nachwelt die Gemälde unserer Tischbeine nicht verwechseln, und jedem derselben das Mein und Dein lassen möge. Freilich kann sie der Kenner nach ihren Manieren unterscheiden: allein oft ist er doch auch zweifelhaft, besonders wenn er

ein Stück nicht gegen das andere stellen und vergleichen kann; noch ungewisser aber bleibt der bloße Liebhaber und Halbkenner, deren doch die größere Zahl ist. Ich habe deswegen oft gewünscht, daß ein jeder der Herren Tischbeine ein eigentümliches Zeichen auf seine Werke mache, oder seinen Vornamen dabei setze, diesem auch ein unterscheidendes Zeichen beifüge, wenn er mit einem andern gleich ist; dazu würde das Aeltere und Jüngere hinreichend seyn, damit man gewiß wisse, ob dieses oder jenes Stück von Anton Wilhelm oder Johann Anton, Johann Heinrich in Kassel oder seinem Neffen, der auch Johann Heinrich heißt, gemalt worden sey.»

Immerhin, mag diese Schwierigkeit auch bei manchem der kleineren Maler vorliegen: die drei bedeutenderen Künstler sind in ihrer Eigenart durchaus verschieden. Zwar haben die beiden jüngeren bei ihrem Oheim gelernt, doch nur vorübergehend: Wilhelm in den Jahren 1775/76, schon mehr als fertiger Künstler denn als Schüler, doch zeugt das Porträt der Frau Holzapfel im Museum zu Gotha von dem indirekten Einfluß seines Onkels (cf. Landsberger, p. 18/29); und Friedrich August, 1750 geboren, hat vor seinem 28. Jahre, mit welchem er in waldeckische Dienste trat, in Kassel studiert: das 1778 bereits in Rom gemalte Weimarer «Bildnis eines jungen Mädchens mit einer Taube», würde man, ohne seine volle Bezeichnung, für ein Werk Johann Heinrichs halten. Doch muß sich seine Kunst bald geändert haben: uns ist kein zweites derartiges Beispiel aufgestoßen, ja, werden fortan Rokokomotive gegeben, so geschieht es auf neue Art: wie auf der «weiblichen Allegorie» und dem «Frühling» in der Kasseler Residenz, dort allerdings, unbezeichnet, unter Johann Heinrichs Namen. Es ist das beliebte Motiv des hinter einem Vorhang über eine Brüstung hinabschauenden Mädchenkopfes. Auch Johann Heinrich hat es behandelt: das schelmische Gesichtchen zeigt ganz den ihm eigenen Typus, die Farben ganz in den Tönen des Rokoko und Komposition echt neckisch-kokett (im Besitz von Herrn Baron

Waitz von Eschen)[1]. — Davon unterscheiden sich die beiden Bilder der Residenz sehr: die Komposition getragen-anmutig, wie diese Uebergangs-Jahrzehnte es häufiger zeigen, die Licht- und Schattenwirkung ist bedeutend ruhiger und auch die Farben werden in breiten, ruhigen Flächen aufgetragen. Diese Annahme bestätigt sich durch einen, uns erst nachträglich bekannt gewordenen Stich von Huber, vom Jahre 1785, der ein in allem analoges Motiv bringt («le point du jour») und als Friedrich August bezeichnet ist.

Das Verhältnis dieser Bilder zueinander zeigt deutlich, daß Friedrich August der fortschrittliche Künstler war, daß Johann Heinrich hingegen ganz im Rokoko wurzelt. So möchten wir denn auch den Ausdruck Pinders beanstanden: «er weist uns dadurch vorwärts, daß er überhaupt malen kann»; dadurch scheint er uns vielmehr sehr energisch zurückzuweisen auf das Rokoko und die Schule, aus der er hervorging. Ebenso dürfte es mit dem von Pinder aufgegriffenen Satz von E. Michel stehen: «Les Tischbein ont su fonder une école dans leur patrie: c'est à eux que l'on doit cette nouvelle renaissance de l'art en Allemagne: ils sont les précurseurs des Overbeck et des Cornelius.» — Diese Behauptung klingt zwar sehr verblüffend, dürfte aber doch nicht viel mehr als brillantes Feuerwerk eines espritvollen Franzosen sein. Wenn je einer aus der Familie eine Schule von auch nur einigermaßen Bedeutung gegründet hat, so war es Johann Heinrich: doch ist weder ein Overbeck und Cornelius noch einer der bescheideneren Naturalisten aus ihr hervorgegangen. Was es mit jener oberflächlichen Aehnlichkeit der neuen Kunst mit Tischbeins religiösen Bildern auf sich hat, haben wir oben gesehen. Wie urteilten doch Carstens und sein Kreis über die Kunst der Vergangenheit?

[1] Noch ein zweites ähnliches Motiv von ihm ist aus der Sammlung Wilhelm Tischbeins von Harzen 1838 versteigert worden: Kat. Nr. 265: J. Tischbein. «Ein junges Frauenzimmer in leichter Morgenkleidung schaut von einem weinumrankten Altane herab.»

«Alle Nebensachen sind oft sehr schön, die Hauptsache aber schlecht. Ein hingeworfener Helm, Pantoffel und Fetzen Gewand, der über einem Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natürlich, daß man wünschen sollte, der Künstler möchte nie etwas anderes machen. Die alten wahrhaft großen Maler wandten allen Fleiß auf die Hauptsache und behandelten die Nebensachen so, daß sie ersterer nicht schadeten, bei den jetzigen ist es umgekehrt.» Und ist doch im Grunde auch Johann Heinrich nie über das «vanloter» hinausgekommen. Vielmehr, das möchten wir im Gegensatz zu Michel betonen, hat man kaum je mit größerem Recht eine neue Periode in der deutschen Kunstgeschichte begonnen, als mit dem Auftreten von Carstens und seinen Nachfolgern.

Abseits von den mannigfachen Strömungen der Jahrhundertwende steht die Kunst Friedrich August Tischbeins. Eigentlich muß es Wunder nehmen, daß er so in Vergessenheit hat geraten können: aber er war das, wofür man im vorigen Jahrhundert nur wenig Sinn besaß: Kolorist. — Doch schon seine Persönlichkeit sollte die Erinnerung an ihn wachgehalten haben, in ihm sehen wir wohl, wie aus den höchst anmutigen Aufzeichnungen seiner Tochter Karoline Wilken hervorgeht (abgedruckt in Stoll, W. Wilken, Kassel 1896, p. 254 ff.), den einzigen deutschen Maler, der in dem glänzenden Kreise unserer Literaturgrößen als Lebenskünstler eine ebenbürtige Erscheinung ausmacht. In Leipzig stand er mitten im gesellschaftlichen Leben, und er muß, wie ihn auch Wilhelm Tischbein schildert (Aus meinem Leben, I, 163 und II, 35) von unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit gewesen sein. Der ganze Mensch steht sogleich in einem der ersten Sätze der Aufzeichnungen seiner Tochter vor uns: «Der Mensch, behauptet er, könne sich gewöhnen, ohne alle Ziererei stets in anmutiger und würdiger Haltung zu erscheinen. Denn wie jeder wahrhaft gebildete Mensch die Sprache in seiner Gewalt haben müsse, so vermöge man auch seinen Körper zu beherrschen, daß er sich schicklich füge nach unserm Willen.»

Seinem Wesen entspricht seine Kunst: auch durch sie geht dieser feine Zug bürgerlicher Aristokratie jener Tage. Ihm verdanken wir die Bildnisse unserer Geistesheroen: Schiller, Wieland, Mozart usw. — Malerisch das feinste aber sind die während seines letzten Jahrzehnts entstandenen fürstlichen Porträts, wie sie im Oldenburger Schlosse aufbewahrt werden. Auch das Schloß in Gotha besitzt ein großes Bildnis eines Fürsten, das unwillkürlich die Erinnerung an die Farbenkunst van Dycks wachruft. Einen großen Schatz bewahren sodann die Mappen der Kasseler Galerie: eine Reihe von Farbskizzen, die erst vor kurzem sozusagen neu entdeckt sind: hier ordnet sich alles dem farbigen Aufbau unter und in einigen, wie dem Porträt des Fürsten von Anhalt mit seinem Pferd, sind fast modern zu nennende Probleme angeschnitten. — Woher seine Kunst stammt, ist noch ziemlich unklar, eine stark persönliche Nuance spricht aus allen Bildern. Englischer Einschlag ist wohl anzunehmen, doch unsicher bis zu welchem Grade. Seine Tochter bezeugt seine Freundschaft mit Füger, «welchem er nach seinem Ausspruch viel verdankte in Bezug auf Farbenton» (p. 258). In der Tat haben wir in ihnen zwei der größten Koloristen ihrer Zeit vor uns, beide von England beeinflußt, wohl über Italien. Gleichermaßen scheinen die Engländer auf Frankreich gewirkt zu haben und durch sie kam auch wohl eine besonders glückliche Form des weiblichen Porträts auf: Hüftbild, Körper im Halbprofil, Kopf fast en face und von hinten das Schultertuch über den Oberarm hinweg nach vorn fallend, welche Form ebenfalls aufweisen Friedrich Augusts Tochter Betty Kunze, in Kassel (1805, Abb. Stoll, p. 284), Marie Thérèse Charlotte de France (Duchesse d'Angoulême, née le 19 Déc. 1778, H. Daloux pinxit, P. Audinet sc.) und Senatorin Hudtwalker, von Lemonnier in der Hamburger Kunsthalle.

Auf Wilhelm Tischbein näher einzugehen erübrigt sich, da über ihn zwei ausführliche Arbeiten bereits existieren. Er ist von den drei Hauptvertretern der Familie ohne Zweifel der

universalste, fortschrittlichste, klügste. In ihm vereinigen sich alle Kunstbestrebungen der Jahrhundertwende: in seiner Jugend schafft er Landschaften in der Art der Holländer und gerät zeitweilig in den Bann des Rokoko, in Italien wird er zum Frühklassizisten, doch auch zur romantischen Richtung steckt der Keim in ihm, wie seine Bilder aus der deutschen Geschichte und seine Vorliebe für Dürer in Nürnberg zeigen. Kurze Zeit stand er unter englischen Anregungen, in Hamburg beeinflußt er Runge und läßt diesen wieder auf sich in der Landschaft wirken, und in seinen letzten Jahren wird Jakob Gensler bei ihm in Eutin zum schlichten Naturalisten erzogen. Daß, von dieser einzigen Ausnahme abgesehen, auch er ohne wesentlichen Einfluß auf die nachfolgende Generation blieb, lag in dem besonderen Charakter seines Strebens, der zugleich der Grundirrtum seines Lebens war: er wollte die besonderen für die klassische Literatur geltenden Gesetze auf die bildende Kunst übertragen. Daran mußten selbst größere künstlerische Begabungen als er scheitern. — So ist dieser «philosophische Maler oder malende Philosoph», wie ihn Schoppenhauer einmal genannt hat, zwar als Mensch die bedeutendste und interessanteste, als Künstler aber die schwächere Erscheinung von den drei Hauptvertretern der großen Tischbeinschen Familie.

KATALOG.

Auf Vollständigkeit kann dieses Verzeichnis natürlich keinen Anspruch erheben; immerhin ist es dem Verfasser gelungen, den wichtigsten Teil, die «historisch-mythologischen Vorstellungen» Engelschalls in annähernder Vollständigkeit zu sammeln. Ist das Datum hier ein anderes als bei Engelschall, so ist dieses hier das richtige: sein Verzeichnis ist nämlich nur eine Abschrift des in der Datierung recht ungenauen Kataloges in Meusels Teutschem Künstler-Lexicon I. Lemgo 1778, p. 143/6. — Die sachliche Anordnung ist der chronologischen vorgezogen. — Da eine Trennung der eigenhändigen und der Werkstattarbeit äußerst schwierig und wohl auch kaum mehr durchführbar ist, zumal an zahllosen Werken beides ineinandergeht, ist nur bei den offenkundig geringen Werken das Wort «Schulgut» hinzugesetzt. Besonders bei einer großen Zahl von Fürstenporträts werden nur einige Pinselstriche vom Meister selbst herrühren. Daß sie dann trotzdem mit eigener Signatur hinausgingen, darf uns nicht stutzig machen. — Manche Ungenauigkeiten, an denen es gewiß nicht fehlen wird, bittet der Verfasser als durch die äußeren Umstände bedingt zu entschuldigen: ein hoher, dunkler Standort und die Schnelligkeit, mit der der Verfasser zu sehen gezwungen war, hinderten oft eingehendere

Notizen oder das Aufsuchen der Bezeichnung. Doch handelt es sich hier ja auch nicht um einen Meister von dem Range eines Tiepolo.

Die mit einem * bezeichneten Werke sind dem Verfasser nicht zu Gesicht gekommen.

BILDNISSE.

A. Fürstlichkeiten.

I. Vom Kasseler Hof.

Wilhelm VIII.

1. Wilhelmstal.
2. Arolsen, veränderte Fassung 1757.
3. Kassel, Rathaus; am Rahmen 1767 datiert.
4. Philippsruhe: Wilhelmstaler Fassung.
5. » Werkstatt.
6. Schleißheim 1757 trotz der Signatur nur Werkstatt (Katal. Nr. 387).

Friedrich II. Die Anordnung differiert in Einzelheiten. Hauptfassungen: I: gelbe Weste und kirschroter Aufschlag; II: statt dessen Brustpanzer. Meist Kniebild. —

1. Wilhelmstal I.
2. Wilhelmshöhe I.
3. Akademie zu Kassel I. Werkstatt ?
4. Museum Fredericianum I ganze Figur, hervorragend.
5. Hessische Brandesversicherungsanstalt. Werkstatt, Wiederholung von 4.
6. Philippsruhe I.
7. dasselbe, Pendant zu Landgräfin Maria, dasselbe Nr. 3.
8. u. 9. dasselbe, Werkstatt.
10. Baron Waitz v. Eschen I. Werkstatt.
11. Kassel, Residenz II.
12. b. Regierungspräsidenten II. Werkstatt.
* 13. Frau v. Tellemann-Steuber, Berlin (Abb. i. Jahrhundert-Katalog).
14. Philippsruhe: kl. Format, Werkstatt.
15. » Friedrich II. als Erbprinz.
16. » Altersbildnis.
17. Kassel, Rathaus: Brustbild, andere Fassung, auf dem Rahmen das Datum 1767, Pendant zu Wilhelm VIII. Nr. 3.
18. Friedrich II. als Knabe und sein Erzieher. Gotha, Schloß.

Friedrichs II. erste Gemahlin: Landgräfin Maria.

1. Wilhelmstal.
2. Philippsruhe: in silbergrauer Seide und dunkelblauem Mantel. Werkstatt. —
3. Philippsruhe: in weißer Seide: Pendant zu Friedrich II. daselbst Nr. 7.

Friedrichs II. zweite Gemahlin, geb. Prinzessin von Brandenburg-Schwedt.

1. Wilhelmshöhe, | Pendant zu Friedr. II. 1. u. 2.; war im Bei-
2. Wilhelmstal | werk etw. voneinander abweichend.

* 3. Frau v. Tellemann-Steuber, Berlin, Pendant zu Friedrich II. 13. Abb. Kat. d Jhrhd. Ausst.

Wilhelm IX. und seine Familie, im Garten, zu Philippsruhe, schlechte Werkstattwiederholung im Schloß zu Gotha. —

Prinzessin Charlotte, um 1755, in Philippsruhe.

Ahnengalerie in Schloß Wilhelmstal: 6 Mitglieder der landgräflichen Familie, exkl. der ebenfalls in dem Kabinett untergebrachten Gräfin Stadion.

Schönheitsgalerie in Schloß Wilhelmstal: zwölf Damen des Hofes, inkl. Tischbeins beiden Gemahlinnen und der Gräfin v. Stadion.

Landgraf Karl, Philippsruhe, unbedeutende Werkstattarbeit.

Landgraf Friedrich, Philippsruhe, unbedeutende Werkstattarbeit.

Philippine von Hessen und ihre Schwester, die Herzogin von Württemberg, am Altare der Freundschaft opfernd, 1773. Wilhelmshöhe.

Werkstattwiederholung in Philippsruhe.

Die drei Prinzen, Söhne Friedrichs II. Wilhelmstal.

Tischbein zeigt dem Landgrafen Friedr. II. und seiner Familie das Porträt Wilhelms VIII. J. H. Tischbein pinx. 1754. —

Ein Fürst von Hessen-Rotenburg: z. Z. Kunsthändler Cramer. Fraglich. Würde in der trockenen Behandlung am ehesten an Kästner in der Galerie erinnern.

Alle, mit Ausnahme der datierten, unbezeichnet.

II. Von fremden Höfen.

a) Braunschweig

Familienbildnis H. Tischbein Pinx. A° 1762. Wilhelmshöhe.

* Anna v. Braunschweig J. Tischbein 1753 Amsterdam. Ein Herzog von Braunschweig, Arolsen, Kniestück.

b) Arolsen.

Familienbildnis 1757. Arolsen.

Fürstin Christine v. Waldeck 1756, Hauptbild. Ganze Figur; in weißer Seide an rotem Ausziehtischchen sitzend. Arolsen.

Doppelbildnis der Prinzessinnen Karoline und Luise v. Waldeck. Arolsen.

Eine Prinzessin v. Arolsen. H. Tischbein 1768: Schulgut. Arolsen.

c) Weimar.

Friedrich August: gut, doch wohl nicht Tischbein. Wittumspalais.

Karl August als Prinz
Prinz Konstantin
} auch wohl nicht Tischbein, doch von derselben Hand wie zwei Skizzen zu Fürstenporträts im Besitz von Frau Justizrat Israels in Kassel, die dort auch unter T.'s Namen gehen.

Herzogin Amalia: Werkstatt.

Charlotte v. Kalb: sicher nicht Joh. Heinr., eher Frühzeit v. Friedr. Aug. T.

d) Oldenburg.

Herzog Georg Ludwig v. Schleswig Holstein-Gottorp 1760. Oldenburger Schloß.

e) Bückeburg.

Fürst zu Bückeburg, unbez. Kassel, Galerie.

B. Unbekannte Fürsten und Adlige.

Fürstl. Herr Wilhelmshöhe. Werkstatt.
» » Arolsen 1763. Panzer und rotes Wams.
Musizierende Familie (engl.?) Wilhelmshöhe Hauptbild
Graf v. Schwerin, Philippsruhe. Schulgut.

Freiherr Waitz v. Eschen
» » »
} beide bez. u. datiert 1767, doch mit Hilfe v. Schülern (Frhr. Waitz v. Eschen Winterbüren b. Ihringhausen).

*Baronin Vomrath. Versailles; Stich b. Michel, Tischbein.
Staatsrat v. Wittorf. Kassel, Waisenhaus.

C. Mitglieder der Tischbeinschen Familie.

1. Selbstporträt J. H. Tischbein 1782 Kassel, Gal. Nr. 711 (kl. Kat v. 1907) Faks. cf. Kat. v. 1888, p. 386.
*2. Selbstporträt, fast mit vor. identisch. Herr Fiorino, Kassel.
3. Selbstporträt, kl. Format, fast identisch mit 1, echt. Frau Hamel, Kassel.
4. Selbstporträt aus etwas jüngeren Jahren, i. ähnl. Anordn. wohl echt; Frau Geheimrat Wilken, Kassel.
5. Selbstporträt. Berlin, Nat. Gal., ohne Nr., vereinfacht, jünger als 1. Brustbild; vorzüglich.
6. Selbstporträt. Leipzig, Univ.-Bibl. J. H. Tischbein, selbst gemalt 1773. cf. Gurlitt, Kunstdenkmäler v. Sachsen: Leipzig 1895, p. 287.
7. Selbstporträt. aus den letzten Jahren. Superintendent Klingender, Kassel.
8. Tischbeins erste Gemahlin: Kassel, Gal. Nr. 719 b.

9. Tischbeins erste Gemahlin: Hamburg, Kunsthalle; dass., besser erhalten.
*10. Tischbeins erste Gemahlin: Berlin, Frau v. Tellemann-Steuber, Abb. Kat. d. Jhrh. Ausst.
11. Tischbeins erste Gemahlin: Wilhelmstal, Schönheitsgalerie.
12. Tischbeins zweite Gemahlin: Kassel, Gal., Nr. 719 c.
13. Tischbeins zweite Gemahlin: Wilhelmstal, Schönheitsgalerie.
14. Tischbeins Töchter als Kinder: signiert und 1762 datiert. Frau Fröhlich, Kassel.
15. Tischbeins älteste Tochter Amalia: «Die blaue Dame», Kassel, Gal. Nr. 717. Hauptwerk.
16. Tischbeins zweite Tochter Wilhelmine «Meine Tochter Wilhelmine», signiert 1777, Hauptwerk. Kassel, Priv.-Bes.
17. Tischbeins Schwiegervater Kabinettrat Robert. Berlin Nat. Gal. Nr. 606, Hauptbild.
18. Tischbein und seine ältere Tochter, klavierspielend. Geh.-Rat Strack, Berl.-Grunewald Hauptbild. Abb. Kat. d. Jhrh. Ausst.
19. Familiengemälde: Kassel, Frau v. Treskow; Skizze zu dem über Gebühr von Engelschall gelobten Fam.-Gem. im Tischbein'schen Hause (Engelsch's Porträtkatalog Nr. 33.
20. Familienbild: Berlin, Nat.-Gal. Nr. 605.

D. Dichter, Gelehrte und andere Persönlichkeiten.

1. Lessing: Berlin, Nat.-Gal. Nr. 356. Abb. dasselbst. Gestochen v. Bussler, Brücker, Bürkner, Werner, (hier «Tischbein» als Maler), I. C. Müller, C. Schuler (f. Lachmanns Lessing-Ausgabe), radiert v. Krüger f. E. Schmidts «Lessing». Eine «rohe, aber geistvolle Radierung, ohne Schrift, vielleicht von J. H. Tischbein selber (er hat mehrere andere Blätter radiert, ein Exemplar befindet sich in Berlin, Kupferstich-Kab., Porträtmappe I, p. 52» (handschriftliche Notiz von Eduard Pinder i. d. Mappen d. Kasseler Gal.), die auch im Katalog der Nat.-Gal. erwähnt wird, habe ich dort nicht auffinden können.
2. Heyne: H. Tischbein pinx. 1772: Gurlitt, Kunstdenkmäler von Sachsen: Leipzig 1895, p. 285. Hauptwerk. Leipzig, Univ.-Bibl.
3. Kästner: Kassel, Galerie Nr. 719.
4. Campe «I. H. Campe. Sein Bild malte sich tief in meine Seele bei einer halbstündigen Unterredung mit ihm im Sommer 1785; ferne von ihm, nie wieder gesehen, trug ich sein Bild auf die Leinwand im Sommer 1787 in Kassel. I. H. Tischbein.» Hamburg, Kunsthalle: wertlos. Diesen Text zitiert auch Engelschall, p. 71, Porträtkatalog Nr. 65.
*5. Du Ry: 1766: Kassel, Hofphotograph Rothe abgeb. vor dem Titelblatt v. Gerlands Du Ry-Monographie.
*6. Du Ry's Gattin: a. d. Obelisken zur Erinnerung an seine verstorbene Gemahlin v. Du Ry errichtet; im Besitz v O. Gerland in Hildesheim. Zur Seite zwei Genien. (Gerl., Du Ry, p. 134).

7. Hofrat Schumacher. Bremen, Frl. M. v. Linggen: erinnert in Anordnung und Farbgebung an des Künstlers Selbstporträt v. 1782.
8. Dessen Gemahlin: in demselben Besitz.
9. Maria Anna Treu: Bamberg, Gal. ohne Nr., unbez. mittelmäß.
10. Damenbildnis: Bamberger Privat-Besitz: wertlos: total verdorben, dann restauriert.
11. Weibl. Porträt: I. H. Tischbein pinx. Kassel 1777. Mittelgut. Weimar, Gal. Nr. 311.
12. Bildnis einer Schauspielerin: Kassel, Akademie. Verstaubt. Wohl nur Schulgut. In der Farbe ähnlich einer «Venus von Zofen geschmückt» b. Reg.-Präs. in Kassel.

Pastelle:

1. Frauenbildnis: unbez., viell. v. Wilh. Tischbein. Antiquar Cramer. Kassel.
2. u. 3. zwei Pastelle von Tischbeins Töchtern: Frau v. Treskow, Kassel.

MYTHOLOGIEN UND HISTORISCHE DARSTELLUNGEN.

(Anordnung zumeist nach dem Thema. Nur nach frühen, reifen und späten Werken gruppiert.)

A. Frühe Werke

1. Herkules und Omphale, unbez., E: 1754, doch d. Rad. v. 57 u. d. Skizze zu dem Pendant, Nr. 2. i Weimar: 56 datiert, Kassel Residenz, E 3.
2. Anakreon und Sappho, unbez., E: 1754, doch Skizze in Weimar v. 56. E 4.; 1. u. 2. wohl 57 zu setzen. Kassel, Residenz.
3. Kleopatra schmückt sich, um Antonius entgegen zu gehen. Kassel, Residenz, unbez. Trotz E's Datierung auf 1769/70 möchten wir dieses und die folgenden ein Jahrzehnt früher ansetzen. E 34.
4. Besuch des Antonius bei der Kleopatra. Kassel, Residenz unbez. E 37.
5. Antonius führt Kleopatra in den Palast: unbez. Kassel, b. kommand. General, aus d. Gal. geliehen, E 35.
6. Gastmahl der Kleopatra: unbez. ebenda, E 36 (Beschreibung dieser vier Bilder cf. Engelschall).

REIFE WERKE.

1. Jupiter und Callisto HTischbein Pinx. 1756 Kassel, Gal. Nr. 655 (Kat. v. 1888) cf. E 13.
2. Acis und Galathea HTischbein Pinx. 1758 ebenda Nr. 656 cf. E 12.

3. Apoll und Daphne: JH. Tischbein. Ohne Zahl, Skizze 1771 datiert. Wilhelmshöhe E 137, Pendant zu 4.
4. Pan und Syrinx JH. Tischbein 1771. E 139. Pendant zu 3. Wilhelmshöhe.
5. Bacchus tröstet Ariadne: unbez. (E: 1765?) E 11, Pendant zu 2?
6. dass., etwas veränderte Komposition, Schloß Philippsruhe.
7. Unbestimmte Schäferszene: ebenda.
8. Diana mit Hunden und Tieren: ebenda.
9. Venus erscheint aus den Wolken, um den toten Adonis trauernd. JH. Tischbein 1770. Wilhelmshöhe E 138.
10. Amor, den eine Biene stach, und Venus: I. H. Tischbein pinx. 1782. Baron v. Waitz.

10a. Ruhende Diana: 1782, Pendant zu 10: ebenda.

11. dasselbe, unbez. Wiederholung: Murhard-Bibliothek, Kassel.
12. Venus von Zofen geschmückt, unbez., fraglich, Kassel, Reg.-Präs.
13. Mars gibt Venus seinen Wagen 1777. E 87. Wilhelmshöhe.
14. Junger Herkules mit der Keule: Schulgut, nach E 90, 1780, Frau Hamel. Kassel.
15. Mars J. H. Tischbein pinx. 1779: Kassel. Gal., Nr. 657.
16. Athena J H Tischbein pinx. 1779: Kassel, Gal., Nr. 658.
17. –25. 9 Musen: Kassel, Gal., sign. u. datiert v. 1771 bis 82: Kat. Nr. 659—667.
26. u. 27. Melpomene und Thalia in größerer Ausführung: als Türstück in Arolsen, Schloß.
28. – 32. 9 Musen mit Apoll, je 2 u. 2: Wilhelmstal, Tanzsaal.
33. Polihymnia i. e. Museum oder die Vorlesung; J. H. Tischbein 1775: Hamburg, Stadtbibliothek E 48.
34. Flora: Kassel, Gal.-Depot; unbez.
35. Menelaus und Paris JHTischbein pinx. 1757 Wilhelmshöhe E 9.
36. Thetis gibt Achill die Waffen unbez., doch auch 1757: cf. d. Rad. Pendant zu vor. E 10.
37. Briseis aus dem Zelt des Achill geführt JH. Tischbein 1773, Hamburg, Kunsthalle. E 92.
38. Streit Achills und Agamemnons JH. Tischbein 1776 ebenda, Pendant zu vor. E 91.
39. Raub der Helena: Kassel, Gal.-Depot Katl. 680, J. H. Tischbein pinx: 1787 (doch ganz im Stil der früheren Jahrzehnte). E 133.
40. – 48. 9 Telemachszenen: Wilhelmstal (nicht 16 wie bei E.) 1767. E 53–68.
49. Alexander und Hephästion: Kassel, Gal. Nr. 679 J. H. Tischbein pinx 1781. E 140.
50. u. 51. Mädchen mit einer Urne: Kassel Frau Hamel. Wiederholung in groß zu Arolsen.
52. Elektra mit der Urne, um Orest trauernd, unbez. Bremen, Architekt Poppe, E 95 (hier 83 datiert).

53. Aeneas und Dido. JHT. pinx 1773 Kassel, Gal. Nr. 678.
54. u. 55. Aeneas und Dido mit dem sie als Askanius täuschenden Amor. Wilhelmshöhe, J. H. Tischbein 1771 E 71 als Breitbild unter dem Namen «Hektors-Abschied v. Andromache» in Gotha 1776. E 69.
56. u. 57. Didos Tod, unbez. Wilhelmshöhe: E: 1776: wohl richtig; denn die als Breitbild in Gotha als «Lukretia» vorkommende Wiederholung trägt das Datum 1775. E 72 u. 70.
58. Augustus bei der sterbenden Kleopatra, J. H. Tischbein pinx. 1769. Kassel, Gal. 653.
59. Antonius zu Tode verwundet bei Kleopatra. unbez. Kassel, Gal. Nr. 654. Skizze zu folg :
60. dasselbe i. leb. groß Fig. Freiherr Waitz v. Eschen Winterbüren b. Ihringhausen E 38
61. Coriolans Abschied von seiner Familie. J. H. Tischbein 1775. Kassel, Residenz. E 1, Pendant zu folg.
62. Coriolan empfängt seine Mutter und Gemahlin im Lager der Volsker J. H. Tischbein 1777 ebenda E 2.

63. Rinald in den Armen der Armida
64. Rinald von den Freunden der Armida entrissen

Wilhelmshöhe: einige dieser Serie an den Anfang der 80 er Jahre datiert, welches Datum auch eine Skizze trägt, doch wohl Wiederholungen von früheren Exemplaren, zu denen diese zwei gehören werden. Hier die besten Bilder der Serie. E 16 u. 17.

65. Freunde von den Nymphen gelockt: Frhr. v. Waitz. E 15.
66. Freunde Rinalds bei dem Zauberer: v. Waitz E 14 J. H. Tischbein 1782.
67. Rinald von den Freunden der Armida entrissen: Frhr. v. Waitz. Wiederholung von 64.
68. Rinald in den Armen der Armida: Frhr. v. Waitz. Wiederholung von 63. 1763 oder 83 datiert
69.—71. 3 Szenen aus dieser Serie in Kassel, beim kommand. General; aus der Gal., 1782 datiert.

SPÄTE WERKE.

(Nach den Entwicklungsstufen gereiht.)

1. Augustus belohnt seine Krieger. J. H. Tischbein pinx. Kassel 1777. Wilhelmshöhe E. 85.
2. Augustus verzeiht dem Cinna. J. H. Tischbein pinx. 1780. Wilhelmshöhe. E 89.
3. August ehrt das Grab Alexanders 1781. Wilhelmshöhe. E 122.
4. Herkules, Admet und Alceste 1775. Wilhelmshöhe. E 101.
5. Sterbende Alceste 1780. Wilhelmshöhe. Pendant zu vor. E 100.

6. u. 7. Heraklit und Demokrit. J. H. Tischbein 1776 u. 84: Oldenburg, Augusteum. E 93 u. 94.
8. u. 9. Archimedes und Belisar, bettelnd; dieses 1786 datiert. Ebenda. E 126 u. 127.
10. Curius Deutatus zum Konsul ernannt: 1788 Frhr v. Waitz.
11. Cincinnatus 1788 Frhr Waitz v. Eschen, Pendant zu vor.
12. Augustus betrachtet eine Venus des Apelles. J. H. Tischbein pinx. 1789. Wilhelmshöhe. Letztes Werk. E 135.
13. Tod der Kleopatra, unbez. Wilhelmshöhe. E 43.
14. Virgil gedenkt des Marcellus, worüber Octavia ohnmächtig wird. Wilhelmshöhe. E 136.
15. Augustus und Kleopatra J. H. Tischbein, pinx. 1786, Wilhelmshöhe. E 42.
16. Kleopatra und Proculejus J. HTischbein pinx. 1785, Kassel Residenz. E 41.
17. Curius Deutatus weist die Geschenke zurück. 1785. Wilhelmshöhe. E 132.
18. Sokrates im Kerker 1785 ebenda. E 134. Nachtstück.
19. Octavian am Grabe Alexanders. Nachtstück. Kassel, kommand. General. E 123.

ALLEGORIE

(Zahlreiche Alleg. in Sürporten.)

1. Gründung der Akademie zu Kassel. Kassel. Akademie 1777. E 88.

GERMANISCHE GESCHICHTE

1. Abschied vor dem Kampfe, unbez. Wilhelmshöhe. E 96.
2. Hermann und Thusnelda, unbez. Wilhelmshöhe. E 98. E. führt noch zwei weitere Szenen aus Klopstocks Hermannsschlacht auf, die uns unbekannt geblieben sind.
3. Hermanns Trophäen nach seinem Siege über Varus JH. Tischbein Pinx. 1772 Arolsen. E 33.

Zeichnet sich, außer seines besonders großen Formats, in nichts von den beiden vorigen aus Komposition und malerische Durchführung sind genau dieselben. Im Journal von und für Deutschland, 1785, p 18ff.: wird u. a. die Beleuchtung des Rückens von dem vorn knieenden Faszesbinder übermäßig gelobt: doch ist es nichts weiter als der stets wiederkehrende akademische Rückenakt, ohne Naturstudium nach dem einmal anerlernten Schema. Ueberhaupt möchten wir als eigentliche Studie nur zwei Köpfe im Besitz des Frhr. Waitz v. Eschen gelten lassen: wo er besonders die Hals- und Kinnpartie sehr genau nach Licht und Schatten beobachtet hat. Sodann

soll sich, nach gütiger Mitteilung von Herrn Baron v. Waitz, in Kasseler Privatbesitz noch ein Blatt mit Handstudien befinden, das dem Verfasser leider nicht bekannt geworden ist.

RELIGIÖSE STOFFE.

1. Verklärung Christi auf dem Berge Tabor 1764. Luther. Kirche in Kassel. Breitbild. E 30.
2. Kruzifixus: ebenda, 1764. E 31.
3. Oelberg: ebenda, 1764. Diese drei Bilder laut Kirchennachricht vom Maler geschenkt 1764.
4. Himmelfahrt J. H. Tischbein pinx. 1765. Kathol. Kap. E 6.
5. Ecce homo. J. H. Tischbein pinx. 1778: ebendort. E 79.
6. Oelberg (E 176); Wiederholung von 3. Ebenda. E 74.
7. Kruzifixus mit Maria und Johannes (E 179). Kathol. Kapelle. E 81.
8. Kreuztragung. Datum verblichen. E 80. Kathol. Kapelle.
9. Geißelung, ebenda: E 78.
10. Auferstehung. JH. Tischbein 1775: E 75, ebenda.
11. u. 12. Christus von Judas verraten und Christus vor dem Hohenpriester (E 76 u. 77): durch Nachdunkeln gänzlich verdorben.
13. Oelberg: Kirche zu Haina: «J. H. Tischbein gemahlt i. J. 1788.» Geschenk des Künstlers. Wiederholung von 3. E 144.
14. Kreuzabnahme, Stralsund, St. Jakobi. E 142.
15. Himmelfahrt: Wiederholung von 4. ebenda, E 143. Skizzen zu 14 und 15 in St. Nikolai dasselbst.

(16. Auferstehung: 1763: Hamburg, St. Michaeliskirche: 1906 verbrannt. E 7.)

17. u. 18. 2 Grisaillen in der Art des Jakob de Wit: Grablegung und Christus erscheint Magdalena. Anm. zu E 75. Kathol. Kap. Kassel.

GENRESZENEN.

1.—4. 4 Bauernszenen in der Art des Teniers. Kassel, Gal. Nr. 668 bis 671. unbez.

5. Maskenszene: Kassel, Gal., unbez., ohne Nr. Depot. Schulgut.
6. Musizierender Knabe: Kopie nach Tischbein. Kassel: Frau Hamel.

7.—10. 4 Szenen aus den «drei Sultaninnen» von Favart, eine 1781 dat. Frhr. v. Waitz. E 44.

10a. Tanz der Sultanin: 1767 veränderte Fassung, Dessau, Amal.-Stift. «J. H. Tischbein pinx. 1767».

11. Mohrenwäsche: unbez, wohl Böttmer, cf. Text. Kassel Residenz.

12. Junges Mädchen, hinter einem Vorhang, über eine Brüstung nach unten schauend.
13. Junges Mädchen, als Frühling

} Kassel, Residenz, unbez. vielleicht Fr. Aug. Tischbein, cf. Text.

14. u. 15. 2 Eremiten cf. Kalalog von Schwerin, hollandisierend, wenn auch nicht gerade, wie der Katal. annimmt, nach dem Dresdner Eremiten von Dou.
16. Junges Mädchen, schelmisch hinter einem Vorhang hervorsehend. Kassel, Frhr. v. Waitz, unbez.
17. Brustbild eines Türken. Wilhelmshöhe.
18. u. 19. Brustbild zweier röm. Krieger in rot und blau: Kassel, Frhr. Waitz v. Eschen. cf. die Notiz bei den «Trophäen Hermann».
20. Kopf eines Eremiten (mit Krückstock, an eine Brüstung gelehnt): Frhr. Waitz v. Eschen, Winterbüren bei Ihringhausen.
21. Totes Reh: bez. und 1769 datiert: in demselben Besitz.

LANDSCHAFTEN.

1.—4. 4 Ansichten von Weißenstein und den Wilhelmshöher Parkanlagen, eine 1783 datiert.
5. Schlacht von Sandershausen, Kassel, Frau Hamel, unbez.
6.—11. 6 Landschaften aus dem Lustschloß Wabern. Jetzt Philippsruhe.
12. u. 13. Schloß Freyenhagen. Schloß Philippsruhe.
14. Haus des Demokrit. Schloß Philippsruhe.
15. kl. Pavillon bei Schloß Freyenhagen. Schloß Philippsruhe.
16. Kirmis in Freyenhagen. Schloß Philippsruhe.
17. Jagd im Walde. Schloß Philippsruhe.
18. Parkszene. Schloß Philippsruhe.
19. u. 20. 2 Landschaften: durch den bräunlichen Ton als J. H. T. d. J. charakterisiert.
21. u. 22. 2 in Wasserfarben angelegte Zeichnungen von Wilhelmshöher Ansichten (1. Wilhelmshöhe vor den Neubauten, 2. Blick auf Schloß, Teich, Herkules) in der Kasseler Landesbibliothek. Nur sehr flüchtig. Eine bez.: J. H. Tischbein sen., del. 1779.
23. Ein solches Aquarell (Weißenstein von Süden) nach einem Gemälde von T. d. Aelt.

Ebenda auch verschiedene Stiche nach Ansichten T.'s: ihr Wert nur für die Baugeschichte vorhanden; wie sie denn als solche auch verwertet worden sind in den «Kunstdenkmälern von Hessen: Landkreis Kassel, 1910», woselbst Photographien nach einem paar von ihnen einen viel zu günstigen Begriff abgeben.

SÜRPORTEN.

1.—6. 6 Türstücke in der Kasseler Galerie (Nr. 672—75, 681—82), eines davon: «Grundriß wie nach Demolierung der Vestungswerke die alte Stadt Cassell mit der oberen Stadt vereinigt ward im Jahre 1768»: diese Schriftrolle wird von Genien gehalten.

7. Sürport: Wilhelmshöhe: büßende Magdalena.

8.—15. 8 Sürporten in Wilhelmstal.

16. u. 17. 2 mythologische Darstellungen mit Venus und Amor, ebenda.

18.—21. kleine Putten: Frühling, Sommer, Herbst und Winter darstellend. Kassel, Residenz.

22. u. 23. Kämpfende und spielende Putten, daselbst. In den Motiven bisweilen höchst anmutig, sind diese Sürporten doch, mit Ausnahme der in Wilhelmstal befindlichen, meist von sehr roher Ausführung. Soweit ihnen selbständiger Wert zukommt, wie besonders der Telemachzyklus, sind sie bereits unter anderen Gruppen gebracht. Daher erstrebt auch dieses kleine Verzeichnis keine Vollständigkeit, weil das meiste doch von Schülerhänden stammt. Abbildungen wie auf p. 178 der Hanfstaenglschen Publikation der Kasseler Galerie geben ein viel zu vorteilhaftes Bild.

Literarisch noch eine große Zahl von Bildern überliefert durch den Auktionskatalog des Nachlasses von Joh. Heinr. Tischbein d. J. von 1808, von dem ein gedrucktes Exemplar mit den handschriftlich eingetragenen erzielten Preisen die Landesbibliothek in Kassel bewahrt.

HANDZEICHNUNGEN.

1. zu «Apoll und Daphne», Prof. Stoll, Kassel, 1771.

2. Entwurf zu Coriolans Abschied von seiner Familie, Wilhelmshöhe, Kupferstichsammlung, unbez.

3. Jagdszene: Jäger auf einem Strauß jagt einen Hammel: vielleicht politische Anspielung irgend welcher Art. Vorzügliche illus. Behandlung in den Einzelheiten. H. Tischbein S. Wilhelmshöhe.

4. 2 Entwürfe für eine Sterbemedaille auf Friedrich II. Kassel, Landesbibliothek.

5. u. 6. 2 Rötelzeichnungen, auf ein Blatt geklebt: 1. hockendes Mädchen, den Arm auf einen kleinen Felsblock gestemmt, vor ihr ein Pudel, und 2. trauerndes Mädchen, nur mit einem Hemd bekleidet, signiert JH. (wohl 56/58). Kassel, Gal Mappe IV, 1. Blatt.

7. Allegorie des Schweigens, ebenda, Blatt 2.
8. Studienkopf. Federzeichnung; wohl Selbstporträt des Künstlers aus jüngeren Jahren. Blatt 3.
9. Raub der Proserpina, JHT. 1766 del. et inv. Blatt 4.
10. Die beiden fürstlichen Schwestern am Altare der Freundschaft opfernd. Skizze zu dem Bilde in Wilhelmshöhe. Mäntel leicht in rosabraun und blau angelegt. Nur flüchtig, ohne großen Wert. J. H. Tischbein pinx. 1773, Blatt 5.
11. Die Frau Landgräfin, in der einen Hand eine angefangene Porträtzeichnung, in der andern eine Reisfeder. JHT. pinx. 1781 Blatt 6.
12. Kruzifix mit Maria und Joh.: Komposition der katholischen Kapelle graue Tusche auf blauem Grund. Unbez. Bremen, Kunsthalle.
13. Adam und Eva. In brauner Tusche angelegt. Berlin, Kupferstichkabinett.
14. «le gout»: Studie zu Kassel. Gal. Nr. 668 Berlin Kupferstichkabinett.
15. Pferd und Knecht am Brunnen. Rötel. J. H. T. 54 Berlin, Kupferstichkabinett.
16. Athena erscheint dem Odysseus; laviert. Berlin, Kupferstichkabinett.
17. u. 18. 2 Teile aus einem Triumphzuge der Venus, Berlin, Kupferstichkabinett.
19. Ein paar italienisierende Zeichnungen religiösen Inhaltes, Berlin, Kupferstichkabinett, kaum von Tischbein.
20. Selbstporträt: Tischbein del. 1775 München, graphische Sammlung, anscheinend von anderer Hand durchkritzelt. Nach einer ähnlichen Handzeichnung (vor 1773) stammt der Stich von Karcher vor Engelschalls Biographie, doch ist die Skizze bedeutend lebendiger.
21. Zeichnung zu «Rinald in den Armen der Armida» JHT. inv. et del. 1782: Kassel, Akademie, Handzeichnungen von J. Aug. Nahl (1752—1825). Mappe II, p. 71a Rückseite Blatt 3.

*22. Zeichnung: antiker Kopf. Gotha, Schloß: «Tischbein» signiert.

FARBENSKIZZEN.

1. Skizze für die Allegorie auf die Gründung der Akademie: Kassel, Prof. Schneider.
2. Skizze zu «Aeneas erscheint aus der Wolke vor dem Thron der Dido» (E 50) Kassel. Prof. Schneider.
3. Skizze zu einem fürstlichen Herrn. Kassel, Prof. Schneider.

?4. 2 Skizzen zu Porträts vom hess. Landgrafen: Frau Justizrat Israël, Kassel, wohl eine andere Hand: cf. die Prinzen Karl August und Konstantin in Weimar, dieselbe Hand.

5. u. 6. 2 Skizzen zu «Anakreon und Sappho» und «Herkules Omphale»: Weimar, Goethehaus.
7. Farbskizze (sehr weit ausgeführt) zur Auferstehung von 1763: Hamburg, Kunsthalle.
8. u. 9. Farbenskizze (sehr weit ausgeführt) zu den Stralsunder Bildern in St. Jakobi: Stralsund, St. Nikolai, Kapelle im Chor.
10. Farbskizze zu einer Kreuzigung, mit viel Landschaft, Hamburg. Gal. Weber.

RADIERUNGEN.

(Chronologisch)

1. Herkules und Omphale: «erster Versuch im Aetzen, zu Mainz 1752» (handschriftliche Notiz in den Kasseler Mappen).
2. Venus und der schlafende Amor: J. H. Tischbein inv. et sculp.
3. Amor, den eine Biene stach, und Venus: J. H. Tischbein, inv. et fec. — Pendant zu vor.
4. Liegende Flora mit Engeln: J. H. Tischbein inv. et sculp.
5. Menelaus und Paris: JH. Tischbein 1757.
6. Thetis und Achill JH. Tischbein pinx. et sculp. 1757.
7. Auferstehung (das Hamburger Bild); J. H. Tischbein pinx. et sculp. 1763.
8. Badende Mädchen JH. Tischbein.
9. Kästner: in Kassel, Mappe IV, p. 1 bez.: «gezeichnet und radiert von Tischbein d. Aelt»: darnach doch von ihm, als alleinstehender, wenig glücklicher Versuch in der Art seines Neffen.

(10. Die Hoffnung: höchstwahrscheinlich v. J. H. T. d. J.).
— Nr. 11—13 von Naglers Verz. nirgends angetroffen.

STICHE NACH JOH. HEINR. TISCHBEIN.

(Alphab. nach Stechern.)

cf Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber XVI, p. 117 (note) 1792: Es wäre zu wünschen, daß die berühmtesten Gemälde dieses großen und fruchtbaren Malers, durch gute Kupferstiche, bekannter gemacht werden möchten, als sie es sind. Außer den von ihm selbst radierten Blättern, hat man äußerst wenig von ihm.

NACH NAGLER UND DEN MAPPEN DER KASSELER GALERIE.

I. Barbié.

*1. François de Chevert.

II. Bause.

1. a und b G. Winkler: Leipzig: 1766: «et sibi et aliis», 1767: «Sibi arti amicis.» Tischbein pinx. Bause skulp.
2. a, b, c: Brücker, Bürkner, Bussler: das Berliner Lessingporträt.

III. Charpentier.

*1. François de Chevert.

IV. Dagoty.

1. François de Chevert.

V. A. F. David.

1. La promesse du retour peint par Tischbein, gravé par A. F. David.
2. L'agréable désordre peint par Tischbein gravé par A. F. David. Diese beiden wohl noch aus Tischbeins Pariser Zeit.

VI. Geyser.

1. Heyne J. H. Tischbein pinx. C. G. Geyser skulp.

VII. J. E. Haid.

1. D. Justis Claproth, ord. öff. Lehrer und Beysitzer der Jur.-Fakultät zu Göttingen, geb. am 30. Dezember 1728. J. H. Tischbein sen. del. 1772 J. E. Haid skulp.: A. V. 1779.
2. Karl Prinz zu Hessen-Kassel, Königl. Dän. Statthalter der Herzogtümer Schleswig-Holstein, Kommandierender Feldmarschall der Armee in Norwegen. Johann Elias Haid skulp. Aug. Vind. 1774, zwar ohne Tischbeins Namen, doch im einzelnen (auch noch im Stich kenntlich) so vorzüglich durchgeführt, daß T. wohl mit Recht dessen Urheber genannt wird. (cf. Porträtkatalog 44).

VIII. Karcher.

1. Bildnis Tischbeins vor der Engelschallschen Biographie: gez. von T. H. Tischbein 1778 — gest. von Ant. Karcher, Mannheim 1797.

IX. Kaute.

*1. Gleim.

X. Kütner.

1. Peter Miller gemahlt von Heinr. Tischbein, gestochen von Kütner 1775.

XI. I. F. de Mayr.

1. Polyhymnia und Erato
2. Urania und Apoll

} J. H. Tischbein inv. et del. J. F. de Mayr skulp. — Die Musen aus dem Tanzsaal in Wilhelmstal.

XIII. W. Chr. Mayr.

1. Wilhelm VIII. Tischbein pinx. W. C. Mayr skulp. 1757.
2. Friedrich II. J. H. Tischbein pinx. C. W. Mayr skulp.
3. Orangerie von Süden Tischbein pinx. Mayr skulp.
4. Friedrichstor J. H. Tischbein pinx. 1783 W. C. Mayr skulp.
5. Md^lle. Caroline Bocard: Mayr skulps.

XIII J. C. Müller.

1. Selbstbildnis Tischbeins aus der Gal.: J. C. Müller skulp. 1789.
2. Lessing: das Berliner Bildnis C. Müller skulps. vielleicht auch nach A. W. Tischbein.

XIV. Poletnich.

1 Fr. de Chevert Hischbein pinx. Poletnich skulp. Durch das H das von Michel erwähnte Versehen im Katalog von Versailles u a. d. Ausstellung, auf die dieses Bild geschickt war. (cat. de l'exposition universelle au Trocadéro: Nr. 452: François de Chevert signé et daté Kassel 1762).

XV. E. F. Robert.

*1. Plato, im Phädon lesend.

XVI. Rosaspina.

*1. Alceste moriens 1785: wohl nach dem Bilde in Wilhelmshöhe.

XVII. C. Schuler sen.

1. Lessing: das Berliner Bildnis.

XVIII. Strack.

1. Weißenstein von Norden «sehr selten».

XIX. Sysang.

*1. Böner, Arzt.

XX. Joh. Heinrich Tischbein d. J. (Radierungen).

1. Satyrkopf.
2. Kopf der Minerva.
2 a. Mädchenkopf.
3. Kopf eines Orientalen.
4. Türke nach J. H. Tischbein sen. radiert von J. H. Tischbein jun.
5. A. von Veltheim gez. von J. H. Tischbein sen. radiert von J. H. Tischbein jun. 1774.
6. Fußstudie: geätzt von J. H. Tischbein jun.
7. Brustbild eines Unbekannten J. H. Tischbein sen. del. H. Tischbein jun. fec. Jack Moore 1775.
8. Philosoph hinter einer Brüstung H. Tischbein pinx. H. Tischbein jun. fec. 1784.

9. Barde, sitzend, radiert von H. Tischbein jun
10. Diogenes mit dem Faß JHT. 1793: cf. E 102.
11. Acis und Galathea J. H. Tischbein sen. pinx. J. H. Tischbein jun. skulp.
12. Bacchus und Ariadne H. Tischbein del 1783 H. Tischbein jun. fec.
13. August ehrt das Grab Alexanders: Komposition von Wilhelmshöhe. Ohne Bezeichnung.
14. August verzeiht dem Cinna H. Tischbein del. H. jun. fec. Unvollendete Palette.
15. Wohnung Demokrits | J. H. Tischbein del. J. H. Tischbein
16. Landhaus des Sokrates | jun. sculp.
17. Warthausen J. H. Tischbein del. 1781.

XXI. Vangelisti.

*1. | Erzbischof von Auch.
*2. |

XXII. G. W. Weise.

1. Friedrich II. J. H. Tischbein sen. pinx. 1778. G. W. Weise skulp. Kassel 1779.
2. Philippine Auguste Amalie Landgräfin J. H. Tischbein 1780, p. G. W. Weise 1781 skulp.
3. M. E. von Schlieffen J. H. Tischbein sen. pinx. 1778. G. W. Weise skulp. Kassel 1786.
4. Gleim J. H. Tischbein sen. pinx. G. W. Weise skulp.
5. Apollo J. H. Tischbein sen. pinx. G. W. Weise del. et skulp.
6. Der neue Weißenstein v. Süden J. H. Tischbein sen. pinx. G. W. Weise Kassel 1789.
7. Schloß von Norden | J. H. Tischbein sen. pinx. G. W. Weise
8. Schloß von Westen | Kassel 1787 bezw. 1788.
9. Paradeplatz zu Kassel: S. L. du Ry et J. H. Tischbein sen. del. 1783 G. W. Weise skulp.

XXIII. Werner.

1. Lessing: das Berliner Porträt.

XXIV. Wierz.

*1. Gleim.

XXV. G. Welté.

1. Kopie der Hauptfigur aus der Radierung «Die Badenden»

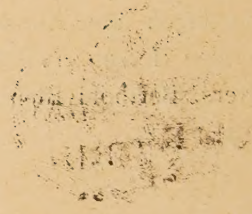
XXVI. Zeutner.

1. Wilhelmsplatz zu Kassel: S. L. du Ry et J. H. Tischbein sen. del. 1785 J. L. C. Zeutner fec. aqua fort. Paris 1785.

XXVII. Ohne Namen des Stechers.

1. Schloß Wartenhausen. J. H. Tischbein del. 1781.

*2. Fréderike Oeser: und ein Bildnis Tischbein d. ä. im Besitz von Oesers Enkel Geyser in Leipzig (in Briefen Goethes an Leipziger Freunde herausgegeben von O. Jahn, L. 1849 litograph. p. 116).

LEBENSLAUF.

Als Sohn des Kaufmanns Emil Bahlmann bin ich in Hamburg am 31. Dezember 1888 geboren worden. Nach Absolvierung der dortigen Oberrealschule auf der Uhlenhorst im Herbst 1907 widmete ich mich in Tübingen (W.-S. 07/08 und S.-S. 08) und in München vornehmlich dem Studium der Kunstgeschichte. Am Realgymnasium des Johanneums in Hamburg legte ich im Herbst 1909 die Reifeprüfung im Lateinischen ab. Vorlesungen über Kunstgeschichte und Aesthetik hörte ich bei folgenden Herren: v. Schwabe, v. Lange, Heyfelder in Tübingen, Wolters, Berthold Riehl, Voll, Burger in München.